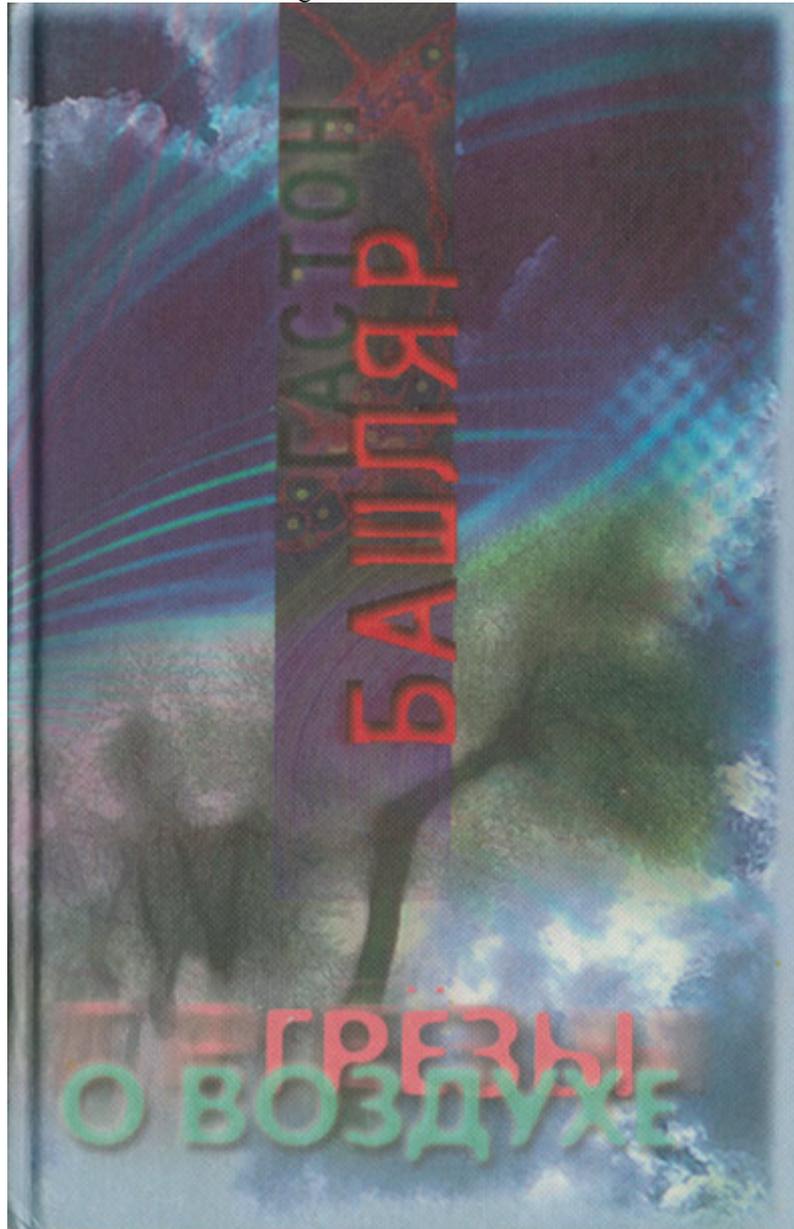


Электронная версия книги: [Янко Слава](http://yanko.lib.ru) (Библиотека [Fort/Da](http://yanko.lib.ru)) || slavaaa@yandex.ru ||
yanko_slava@yahoo.com || <http://yanko.lib.ru> || Исq# 75088656 || Библиотека:
<http://yanko.lib.ru/gum.html> ||
update 15.05.07

Гастон БАШЛЯР
ГРЕЗЫ О ВОЗДУХЕ
Опыт о воображении движения

Gaston BACHELARD
L'AIR ET LES SONGES
Essai sur l'imagination du mouvement José Corti



Перевод с французского **Б.М. Скуратова**
Москва
Издательство гуманитарной литературы
1999

УДК 1 ББК 87 Б 33

Серия «Французская философия XX века» Руководитель серии — *В.А. Никитин*

*Издание осуществлено в рамках программы «Пушкин»
при поддержке Министерства иностранных дел Франции
и посольства Франции в России*

*Ouvrage réalisé dans le cadre du programme d'aide à la publication
Pouchkine avec le soutien du Ministère des Affaires Etrangères français
et de l'Ambassade de France en Russie*

Б 33

Башляр Г.

Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. — М.:
Издательство гуманитарной литературы, 1999 (Французская философия XX века). 344 с.

ISBN 5-87121-018-X

Книга французского философа Г. Башляра (1884—1962) «Грезы о воздухе» представляет собой третью часть его пенталогии, посвященной поэтике стихий. На примере многочисленных литературных произведений автор анализирует действенность того, что он называет динамическим и материальным воображением. Большое внимание в этой книге уделено творчеству таких писателей, как Шелли и Ницше. Заключают книгу философские выводы Г. Башляра.

Для студентов, преподавателей вузов, историков философии, литературоведов, а также широкого круга читателей, интересующихся историей развития мировой культуры.

Б 0301020000-03

6с(2)03-99

ISBN 5-87121-018-X

УДК 1

ББК 87

© Librairie José Corti. 1943

© Б.М. Скуратов, перевод на русский язык. 1999

Электронное оглавление

Электронное оглавление	3
Содержание	5
«Критическое сознание» Башляра. <i>В.П. Большаков</i>	6
Введение. Воображение и подвижность	10
I.....	10
II.....	11
III.....	13
IV.....	14
V.....	17
Глава 1. Греза полета.....	20
I.....	20
II.....	23
III.....	25
IV.....	28
V.....	29
VI.....	31
Бодлеровское соответствие.....	38
Шеллианское соответствие.....	38
VII.....	39
VIII.....	44
IX.....	45
Глава 2. Поэтика крыльев.....	47
I.....	47
II.....	48
III.....	50
IV.....	52
V.....	53
VI.....	54
VII.....	56
Глава 3. Воображаемое падение.....	62
I.....	62
II.....	63
III.....	64
IV.....	70
V.....	71
Глава 4. Труды Робера Дезуайля.....	73
I.....	73
II.....	73
III.....	74
IV.....	75
VI.....	78
VII.....	79
VIII.....	79
Глава 5. Ницше и асценциональная психика.....	82
I.....	82
II.....	82
III.....	87
IV.....	89
V.....	91
VI.....	92
VII.....	93
VIII.....	95
IX.....	96
X.....	99
XI.....	100
XII.....	100
Глава 6. Голубое небо.....	102
I.....	102
II.....	103
III.....	105
IV.....	107

V	108
VI	109
VII	109
Глава 7. Созвездия.....	111
I	111
II	112
III	113
IV	115
Глава 8. Облака.....	116
I	116
II	118
III	120
V	120
V	122
VI	122
Глава 9. Туманность	124
I	124
II	126
Глава 10. Воздушное дерево	127
I	127
II	127
III	129
IV	129
V	131
VI	133
VII	135
VIII	136
IX	138
Глава 11. Ветер.....	140
I	140
II	142
III	143
IV	144
V	146
VI	147
Глава 12. Безмолвная декламация¹	148
I	148
II	148
III	149
IV	150
V	151
Заключение	153
1. Литературный образ.....	153
2. Философия кинематическая и философия динамическая.....	157
I	157
II	158
III	159
IV	160
V	162
VI	163

Содержание

В.П.Большаков

«Критическое сознание» Башляра.....	6
<i>Введение</i>	
Воображение и подвижность.....	14
<i>Глава первая</i>	
Греза полета.....	36
<i>Глава вторая</i>	
Поэтика крыльев.....	95
<i>Глава третья</i>	
Воображаемое падение.....	128
<i>Глава четвертая</i>	
Труды Робера Дезуайля.....	152
<i>Глава пятая</i>	
Ницше и асцензиональная психика.....	172
<i>Глава шестая</i>	
Голубое небо.....	215
<i>Глава седьмая</i>	
Созвездия.....	233
<i>Глава восьмая</i>	
Облака.....	244
<i>Глава девятая</i>	
Туманность.....	260
<i>Глава десятая</i>	
Воздушное дерево.....	266
<i>Глава одиннадцатая</i>	
Ветер.....	294
<i>Глава двенадцатая</i>	
Безмолвная декламация.....	311
<i>Заключение</i>	321

«Критическое сознание» Башляра. В.П. Большаков

Творчество Г. Башляра является одной из самых решительных и последовательных реакций на позитивизм XIX и XX веков. По его мнению, человек в такой же степени мыслящее животное, как и «грезящее». Крупный специалист по химии, физике и другим точным наукам, он понял необходимость иного, лежащего поверх науки подхода к познанию мира. Работы Г. Башляра по психологии творчества есть свидетельство понимания того, что всевозрастающая специализация науки и техники и их дегуманизация в современном постиндустриальном обществе поставили под угрозу будущую культуру, что, в свою очередь, породило стремление к новому, синтетическому, целостному подходу к творческой деятельности.

По мнению Башляра, для современного человека недостаточно теперь быть только «*homo faber*» (человеком производящим, делающим), изменяющим по своей воле природу и вселенную. Сложные процессы взаимоотношения между человеком и природой требуют, чтобы он стал теперь «*homo aleator*» (человеком, играющим в кости), то есть учитывал воздействие различных случайностей и многообразных, переплетающихся друг с другом и влияющих друг на друга факторов.

Ни в эпистемологии, ни в психологии художественного воображения Башляр не претендовал на какую-либо систематичность. Если попытаться хотя бы в самых общих чертах определить то, что объединяет как его эпистемологические, так и эстетические работы, то этим, скорее все-

7

го, окажется принцип «полифилософичности», «открытости», принцип так называемой рассеянной философии, идиосинкразия ко всякой алгоритмизации. Удачно сформулировал эту особенность работ французского философа А.Ф. Зотов: «Такие методологи... пытаются осознать происходящие в науке преобразования и выработать в конфронтации с прошлым полифонию методологических средств, отвечающих современным потребностям научного исследования. К такого рода несистематичным философам можно отнести и Башляра»¹.

Подобная установка не есть исключительное явление в истории мысли XX века. Еще в начале столетия русский философ Л. Шестов писал, что «по мере того, как растет недоверие к последовательности и сомнение в пригодности всякого рода общих идей, не должно ли явиться у человека отвращение и к той форме изложения, которая наиболее приспособлена к существующим предрассудкам... Моя задача состоит именно в том, чтобы раз и навсегда избавиться от всякого рода начал и концов, с таким непонятным упорством навязываемых нам всевозможными основателями великих и не великих философских систем»².

Первую работу о психологии воображения, названную им «Психоанализ огня» (1938), Башляр воспринял как дополнение к своей предшествующей книге «Формирование научного духа» (*La formation de l'esprit scientifique*, 1937). «Когда я обратился от преподавания наук к философии. — вспоминает это время Башляр, — то не почувствовал такого удовлетворения, на которое надеялся. Тщетно искал я причины этого неудовольствия, когда однажды во время практических работ со студентами Дижонского университета услышал, как один из учащихся употребил в отношении меня слово "пастеризованный". Для меня это было откровением: именно так. Ведь человек не может быть счастлив и удовлетворен в пастеризованном мире. Для того чтобы вернуться к жизни, мне нужно было вернуться к кише-

¹ Зотов А.Ф. Концепция науки и ее развитие в философии Башляра // В поисках теории развития науки. М., 1982, с. 79.

² Л. Шестов. Апофеоз беспочвенности. Л., 1991. с. 33, 35.

8

нию микробов. Я ринулся к поэтам и решил пройти школу воображения»¹.

Таким образом, обращение к поэтам, возвращение к жизни связывается у Башляра с «кишением микробов». Представление о чем-то вроде броуновского движения, очевидно, было бы не совсем неуместным в применении к методу «прочтения» Башляром поэтических текстов, методу, который иные исследователи называли «пуантилист-ским», имея в виду то, что в своих работах по психологии творчества Башляр придерживается не логики, а стремится, прежде всего, уловить внутренний импульс движения художественного образа.

«Я считаю себя ясновидцем слов, мечтателем слов, — пишет Башляр, — какое-то слово останавливает мое внимание, и глаза мои уже не следят за написанным. Слоги, из которых состоит слово, начинают передвигаться, тонические ударения меняют свои места. Слово прощается со своим смыслом и покидает его как некий излишний груз, тянущий вниз и мешающий мечтать. Слова начинают тогда обретать новые смыслы, как если бы они имели

право быть иными. И они улетают, находя в чаще словарей новых друзей, часто плохих друзей»².

Для Башляра акт чтения равноценен акту творчества: оригинальное творение не более значимо и не более первично, чем чтение-отражение. Башляр постоянно подчеркивает, что он «просто читатель», а не литературный критик, выносящий суждения и приговоры: характерно, что среди всего огромного критического наследия Башляра едва ли найдется несколько высказываний, где он проявил бы нерасположенность к читаемым им писателям и поэтам. «Полемика не в наших интересах и привычках», — замечает французский мыслитель, характеризуя свой метод «исследования-чтения»: атмосфера его «чтения» удивительно доброжелательна. Он, прежде всего, расположен к тем, о ком собирается говорить. Одно из самых неожиданных и вместе с тем очень точных прилагательных к слову «чте-

¹ Gillet P. Bachelard. 1964, p. 21.

² Цит. по: Bachelard G. Poétique de la rêverie. P. 1952. p. 15.

9

ние» у Башляра это прилагательное — «счастливый»: это действительно «счастливое» чтение при климате, атмосфере полного погружения в круг «своих книг», среди которых есть и такие классики, как Гёте, Бальзак, Шелли, Э. По, Ф. Ницше, Ж. Санд, и такие менее известные, отчасти входящие в «обойму» тех, обращение к которым характерно для постмодернистской и деконструктивистской критики и философии. Это Сегален, Одиберти, Рене Шар, Малларме, Вирджиния Вулф, Х.Л. Борхес, О. В. Милош.

Свежесть восприятия человека, имеющего базовое химическое образование, совершенно поразительна. «Я хотел бы, — восклицает Башляр, — чтобы каждый день ко мне с неба падала целая корзина книг, полных юных, новых образов. Это желание естественно. И эта щедрость так легка, ведь рай там, наверху, на небе, есть не что иное, как огромная библиотека»¹. Читая, мы, по мнению французского философа, оказываемся в поле прямого, непосредственного творчества. «Тогда как обычная гордость, как правило, развивается в массивное, тяжелое чувство, довлеющее над всем механизмом психического, — та необходимая гордость, которая порождается счастьем приобщаться к образам, остается счастьем скромным и тайным. Оно принадлежит только нам, простым читателям. Это камерная гордость. Никто не знает, что, читая, мы переживаем искушение стать поэтом. Всякий читатель, любящий чтение, испытывает и подавляет желание быть писателем»².

Неожиданное сближение критики и художественного творчества — явление для 50—60-х годов отнюдь не редкое. По мнению новых романистов, например, читатель при чтении художественного произведения должен затратить столько же усилий, сколько нужно для его создания писателю. Искусство чтения и критика приравниваются к процессу создания художественных произведений. В 50—70-е годы были нередки случаи, когда автор делал себе имя как критик, прежде чем выступить как писатель: это значительно облегчало ему доступ к публикации. Многие из

¹ Bachelard G. La poétique de la rêverie. 1961. p. 23.

² Bachelard G. La poétique de l'espace. 1958, p. 9.

10

писателей этого времени испытывали свои силы на поприще критики и эстетики. Набоков пишет роман «Бледный огонь», представляющий собой критический комментарий к поэме, как бы написанной его другом. П. Гаскар создает «романы», где даются развернутые комментарии на темы различных архетипов («автомобиль», «пещера» и т.д.). Основа сюжета романа Н. Саррот «Золотые плоды» — писатель собирает и комментирует различные мнения и соображения своих друзей и знакомых о написанном им произведении.

Целью Башляра со времени создания «Психоанализа огня», то есть с 1938 года, стало стремление «симпатического» вхождения в поле творческой грезы, стремление проникнуть в «онирическое ядро» литературного творчества, через коммуникацию с бессознательным слиться с творческой волей художника.

Идеи Башляра, высказанные еще в 30—40-е годы, восприняли и продолжили многие критики, писатели и литературоведы так называемой новой критики 60—70-х годов: Ж.П. Вебер, Ж. Пуле, Ж. Старобинский, Ж. Жанетт, Н. Фрай, И. Хассан, Ж.В. Баррер, М. Бланшо, С. Зонтаг и другие, ставящие своей целью понять, «охватить» образ непосредственно, в том же самом художественном поле и пространстве, где он рождался в творчестве писателей.

Целесообразность введения в художественную литературу дискретного дискурса, критического измерения понимал уже М. Пруст, считавший, что это углубит, обогатит литературу. Его многотомный «роман-поток» «В поисках утраченного времени» возник из

замысла критической статьи «Против Сент-Бева». Подобно тому, как в XVI веке неизвестный до того времени, совершенно новый жанр монтеневских «Опытов» возникает из толкований и комментариев текстов Плутарха и других античных авторов, так и роман Пруста развертывается и раскручивается из текста критической статьи.

Чем же отличается «критическое сознание» (по словам Ж. Пуле), «творящая критика» Г. Башляра от других попыток такого «прочтения» художественного произведения,

11

которые также стараются освободиться от всевозможных «околичностей» (биографии художника, социальных условий, среды и т.д.) и выйти на «чистый образ».

Прежде всего своей универсальностью и целостностью. Башляр идет до конца в исчерпании как рационального, так и сюррационального, если перефразировать название одного из самых значительных поэтических течений первой половины XX века, к которому он относился с большим вниманием. Но при всем своем одобрительном отношении к сюрреализму Башляр не мог не чувствовать того, что сюрреалистическое сознание контаминировано, «засорено» рациональным, что сюрреалистическое «отключение» рационального, сюрреалистический «иррационализм» часто оказывается искусственным и головным.

Своеобразие попытки Г. Башляра объединить в одно целое науку и поэзию состоит в том, что делает он это, связывая их «отношениями дополнительности», решительно разводя эти сферы, отделяя их друг от друга, но беря их, и то и другое, в их предельной чистоте. Философ, идущий путем рационализма современной науки, пишет он, «должен забыть все свои знания, порвать со всеми привычками, если он хочет исследовать те проблемы, которые ставит поэтическое воображение»¹. Отношение дополнительности помогает найти общий язык и с поэтами, и с учеными. «Все, на что может надеяться философия — это на то, чтобы сделать поэзию и современную науку дополняющими друг друга, соединить их как две противоположности».

Не совсем убедительны порой встречающиеся в критической литературе о Башляре аналогии с «универсалистским интеллектуализмом» Поля Валери: для Валери наука, при всем его увлечении ею, была все же только экстраполяцией поэзии, поэт стремился как можно больше расширить сферу поэзии, выйти за ее границы. Для Башляра же наука и поэзия — сферы совершенно равноправные, в поэтике он не сторонник того рационализма, которого придерживался Валери. Последний рассматривал художе-

¹ Bachelard G. *Poétique de l'espace*. P.. 1957. p. 1.

12

ственное творчество прежде всего как артефакт: для создания статуи или колонны берут дерево или камень и начинают их обрабатывать. Башляр же воспринимает художественный образ независимо от структуры произведения, подчеркивая скорее естественный, природный характер процесса творчества.

Эта естественная природа поэтической субстанции, поэтических образов имеет собственную динамику, собственную «непосредственную онтологию». Именно в силу лежащей в их основе материальности, первичности образы «сами увлекают и настраивают, а не возникают вследствие увлечения и настроения».

Понятно отсюда, почему Башляр, полемизируя с психоанализом, отвергает интерпретацию художественной практики как компенсацию жизненных драм и неудач. «Поэзия несет в себе свое собственное счастье, независимо от того, какую драму и какое страдание она призвана иллюстрировать. Психоанализ сразу же отказывается от онтологического исследования образа, он раскапывает историю человека, он демонстрирует тайные страдания поэта. Цветок он заменяет навозом»¹.

По мнению французского философа, поэтический образ следует не понимать, а переживать, он сам есть действительность и не может сводиться ни к чему иному. Образ имеет смысл не как замещение, не как вытеснение, а сам по себе. Уж что может быть естественнее и материальнее, чем четыре стихии — огонь, вода, воздух и земля. — к которым Башляр пытается свести субстанцию поэтических образов. Но и они не в состоянии ее целиком исчерпать. Поэтическое творение оказывается постоянным побуждением к новым образам, что соответствует сущностной потребности человеческой психики к новизне. «Самая могущественная сила — это наивность, — пишет он в работе «Интуиция мгновения», — обычно говорят, что привычка вписана в бытие; мне кажется, что привычка выписана из бытия»².

¹ Bachelard G. *La poétique de l'espace*. P.. 1957, p. 12.

² Bachelard G. *Intuition de l'instant*. 1932, p. 67.

13

Книга «Грезы о воздухе» продолжает две предшествующие. Если среди художников стихии

огня запоминается Э.Т.А. Гофман, а среди художников стихии воды — Эдгар По, то одним из самых характерных представителей стихии воздуха Башляр делает Ф. Ницше. Ницше — поэт полета, поэт отрыва от земли, поэт танца в воздухе («Я хотел бы верить в такого бога, который умел бы танцевать»). Для Ницше воздух есть сама субстанция нашей свободы, субстанция сверхчеловеческой радости. Воздух есть преодоленная материя, подобно тому как «радость у Ницше — преодоленная человеческая радость»¹.

В одной из своих поздних работ «Поэтика грезы» Башляр определяет поэзию как «величественный Ляпсус Речи»². И воспроизвести, уловить, передать этот Ляпсус оказывается одной из задач создаваемой французским мыслителем психологии художественного творчества.

¹ Настоящее издание, с. 183.

² *Bachelard G. La poétique de la rêverie. P., 1952, p. 3.*

Моей дочери

Введение. Воображение и подвижность

Для философа, желающего познать человека, основным предметом исследования должны стать поэты.

Жубер^А. Мысли

I

Подобно множеству психологических проблем, исследования воображения лишь затемняются вводящим в заблуждение светом этимологии. Нам непременно хочется, чтобы воображение было способностью *формирования образов*. А между тем оно скорее является способностью *деформирования* образов, доставляемых восприятием, и в особенности нашей способностью освобождаться от первообразов и *изменять* образы. Если отсутствует изменение образов и неожиданность их сочетаний, то нет и воображения, ибо нет *воображающего действия*. Если *присутствующий* образ не вызывает мыслей об образе *отсутствующем*, если взятый наудачу образ не обуславливает несметного количества отклонений, приводящих к взрыву образов, то воображения опять же нет. Есть восприятие, воспоминание о восприятии, привычные воспоминания, привычка к цвету и формам. Термин, лежащий в основе понятия «воображение», — не *образ*, а *воображае-*

^А*Жубер, Жозеф (1754—1824) — франц. моралист. Прожил внешне ничем не примечательную жизнь: был учителем, мировым судьей, затем — инспектором университета. Его «Мысли» получили известность в 1838 г., когда их издал Шатобриан. Полное издание его записных книжек вышло лишь век спустя.*

Арабскими цифрами в книге обозначены примечания автора, а буквами латинского алфавита — примечания переводчика.

15

мое. Значение того или иного образа измеряется протяженностью его *воображаемого* ореола. Благодаря *воображаемому* воображение, по сути своей, *открыто* и *неуловимо*. В человеческой психике оно соответствует самому переживанию *открытости* и *новизны*. Оно определяет человеческую психику больше любой другой способности. Как провозгласил Блейк: «Воображение — не состояние, но само человеческое существование»¹. В правоте этой максимы мы сможем убедиться с большой легкостью, если — как в этой работе — систематически изучим литературное воображение, воображение выговоренное, то, которое зависит от языка и формирует ткань духовности во времени, а следовательно, *«выделяется»* из реальности.

И наоборот, образ, отрывающийся от своего *воображаемого* начала и обездвиживающийся в какой-то окончательной форме, мало-помалу обретает черты наличествующего восприятия. И вскоре вместо того, чтобы навеять нам грезы и слова, он начинает побуждать нас к действию. Иначе говоря, образ стабильный и законченный *подрезает* воображению *крылья*. Он отталкивает нас от мечтательного воображения, которое не замыкается ни в одном из образов, в силу чего его можно назвать *воображением без образов* по аналогии с тем, как мы встречаем *мысли без образов*. В своей чудесной жизни воображаемое, несомненно, откладывает образы в осадок, однако оно всегда являет и «другую сторону» образов, оно всегда чуть больше образов. Суть стихотворения — *это стремление к новым образам*. Поэтическое произведение соответствует характеризующей человеческую психику существенной потребности в *новизне*.

Итак, черта, которой пренебрегает занимающаяся лишь *составом образов* психология воображения, есть свойство определяющее, очевидное и общеизвестное: это *подвижность образов*. В сфере воображения, как и в ряде других областей, существует оппозиция между составом и подвижностью образов. А поскольку описывать формы легче, нежели движения, ясно, что психология прежде всего берет на себя первую задачу. Тем не менее важнее вторая. С точ-

¹ *Blake W. Second livre prophétique. Trad. Berger, p. 143.*

16

ки зрения общей психологии, воображение есть по преимуществу тип духовной подвижности, и притом наиболее существенной, яркой и живой. Необходимо, стало быть, систематическое дополнение исследования конкретных образов изучением их подвижности, богатства и жизни.

Такое изучение возможно, ибо подвижность конкретного образа доступна определению. Зачастую она специфична. Следовательно, психология воображения движения должна непосредственно определять подвижность образов. Она должна способствовать вычерчиванию для каждого образа настоящего годографа^А, схемы его кинетики. В данной работе мы и представляем набросок такого анализа.

Мы, стало быть, оставляем без внимания образы, находящиеся в состоянии покоя, уже сложившиеся образы, ставшие точно определенными словами. Мы не будем рассматривать и явно традиционные образы, например, образы цветов, столь обильные в поэтических гербариях. Если им и случается расцветывать литературные описания, то лишь банальными штрихами. Между тем могущество своего воображаемого они утратили. Образы иного типа совершенно новы. Они живут жизнью живого языка. Мы ощущаем их по их действительному лиризму, по тем сокровенным приметам, с помощью которых они возрождают душу и сердце; они — эти литературные образы — наделяют чувство упованием, а нашу решимость стать личностью — какой-то особой энергией; они даже тонизируют нашу жизнь с физической стороны. Содержащая их книга внезапно начинает казаться нам интимным письмом. В нашей жизни они играют значительную роль. Они витализируют нас. С их помощью речь, слово и литература достигают уровня творческого воображения. Выражаясь в новом образе, мысль обогащается сама и облегчает язык. Бытие становится словом. Слово рождается на психической вершине бытия. В слове раскрывается непосредственное становление человеческой психики.

Но как найти общее мерило этого побуждения к жизни и речи? Сделать это можно не иначе, как непрестанно во-

^A **Годограф** — траектория движущегося тела в евклидовом пространстве.

17

зобновляя переживание литературных фигур, движущихся образов, согласно совету Ницше, восстанавливая для каждой вещи присущее ей движение, классифицируя и сравнивая несходные типы движения образов, учитывая все богатства тропов, стимулируемых конкретными словами. По поводу любого изумляющего нас образа мы должны задать себе следующие вопросы. Какой языкотворческий порыв пробуждает в нас этот образ? Как мы снимаем этот образ с чересчур устойчивого якоря привычных воспоминаний? Чтобы как следует ощутить активную роль языка в воображении, необходимо отыскивать в связи с каждым словом стремление к инаковости, к двойному смыслу, к метафоричности. Следует произвести обобщение и учесть все виды стремления вырваться за пределы того, что мы видим и говорим, в пользу того, что мы воображаем. Тем самым мы получим шанс вернуть воображению его соблазнительную роль. Посредством воображения мы выходим за рамки обычного течения вещей. Восприятие и воображение столь же антитетичны, как присутствие и отсутствие. «Воображать» означает «отлучаться» и «устремляться навстречу новой жизни».

II

Зачастую такой отлучке недостает закономерности, а такому порыву — постоянства. Греза не довольствуется тем, что переносит нас к иному, но по-настоящему пережить все встреченные образы мы не можем. Значит, грезовидец движется «без руля и без ветрил».

Настоящему поэту неуловимое воображение удовлетворения не приносит. Он хочет, чтобы воображение стало своего рода *путешествием*. Выходит, каждый поэт должен *пригласить* нас *в путешествие*. Благодаря этому приглашению наша глубинная суть получает едва ощутимый импульс, который потрясает нас и приводит в движение благотворные грезы, грезы поистине динамичные. Если начальный образ хорошо подобран, он проявляется как побуждение к точно описываемой поэтической грезе, к воображаемой жизни, у которой будут подлинны законы последователь-

18

ности образов, настоящий витальный смысл. Образы, выстраиваемые в ряды *приглашением к путешествию*, обретут в своей хорошо подобранной последовательности какую-то особую живость, которая позволит нам обозначить *движение воображения* для случаев, пространством изучения которых мы займемся в этой работе. Это движение не будет просто метафорой. Мы переживем его на собственном опыте, и чаще всего — как некое воспарение, как легкость воображения смежных образов, как жажду следовать за чарующей грезой. Прекрасное стихотворение есть род опиума или алкоголя. Это подпитка для нервов. Ему предстоит произвести в нас динамическую индукцию. Глубокому изречению Поля Валери: «Настоящий поэт есть тот, кто вдохновляет» мы попытаемся придать должный плюрализм его смыслов. Поэты огня, воды или земли служат передатчиками иного вдохновения, нежели поэт воздуха.

Вот почему направление *воображаемого путешествия* у разных поэтов весьма несходно. Некоторые поэты ограничиваются тем, что уводят своих читателей в «живописные края». Они стремятся обрести *в ином мире* то, что мы видим вокруг себя каждый день. Обыденную жизнь они нагружают и перегружают красотой. Но не будем презирать этого путешествия в страну реального, которое развлекает столь дешевыми средствами. Высвеченная поэтом реальность

обладает, по крайней мере, новизной необычного освещения. Благодаря тому, что поэт открывает нам *мигомлетные* нюансы, мы учимся воображать любой нюанс как *изменение*. Нюансы может замечать только воображение, оно улавливает их *при переходе* от одного цвета к другому. Так, значит, есть еще в этом ветхом мире цветы, которые мы плохо разглядели! И разглядели мы их плохо оттого, что не заметили, как меняются их оттенки. «Цвести» означает «перемещать оттенки», цветение — это всегда нюансированное движение. У того, кто наблюдает в своем саду за всеми раскрывающимися цветами, уже есть тысячи моделей динамики образов.

Однако подлинная подвижность, подвижность-в-себе, т.е. подвижность *воображаемая*, описанием реального и даже описанием становления реального не пробуждается. На-

19

стоящее путешествие воображения есть путешествие в страну воображаемого, в само царство воображаемого. Под таким путешествием мы имеем в виду вовсе не одну из тех утопий, что *одним махом* переносят нас в рай или в ад, в какую-нибудь Атлантиду или Фиваиду. Ведь интересует нас путь, а нам предлагают описания пребывания. И вот в данной работе мы поистине хотим рассмотреть имманентность воображаемого реальному, *непрерывность* пути от реального к воображаемому. Нам редко приходилось переживать воображаемую деформацию, каковой воображение наделяет восприятия. Мы как следуем не уяснили текучести воображающей психики. Если бы мы смогли многократно пережить трансформации образов, мы поняли бы всю глубину следующего замечания Бенжамена Фондана: «Поначалу объект — не реальное, но *хороший проводник* реального»^{1, А}. Поэтический предмет, динамизированный, как ему надлежит, наполненным отзвуками именем, будет, по нашему мнению, хорошим проводником воображающей психики. Ради этой *проводимости* поэтический предмет следует назвать его именем, его стародавним именем, придавая ему должное благозвучие, окружая его резонаторами, которые он заставит зазвучать, прилагательными, которые продлят его каденцию, его жизнь во времени. Разве Рильке не написал: «Ради единого стиха нужно повидать множество городов, людей и вещей, надо понять зверей, пережить полет птиц, ощутить тот жест, каким цветы раскрываются утром»². Каждый созерцаемый предмет, каждое произнесенное шепотом значимое имя — отправная точка для грезы и стиха, языкотворческое движение. Сколько же раз у колодца, на ветхом камне, покрытом кислицей и папоротниками, я шептал имя дальних вод или забытого погребенного мира... Сколько раз мне внезапно отвечало мироздание... О мои предметы! Сколько же мы говорили!

¹ Fondane B. Faux traité d'esthétique, p. 90.

^А **Фондан.** Бенджамен (Фунлаану) — франц. писатель румынского происхождения (1898—1944): сценарист и философ-экзистенциалист, ученик Льва Шестова. «Лжетрактат по эстетике» — 1938.

² Рильке Р.М. Записки Мальте Лауридса Бригге//Наоборот: Три символистских романа (пер. Е.А. Суриц), с. 152.

20

Наконец, путешествие в дальние миры воображаемого служит хорошим проводником динамической психики лишь в том случае, когда это — путешествие в край бесконечного. В царстве воображения с любой имманентностью граничит трансцендентность. Сам закон поэтической выразительности состоит в трансцендировании мысли. Без сомнения, такая трансцендентность зачастую предстает грубой, напускной или резкой. Иногда же она слишком быстро достигает успеха, и тогда она иллюзорна, — она выдыхается и рассеивается. Для мыслящего человека это мираж. Но такой мираж чарует. Он влечет за собой специфическую динамику, а это уже неоспоримая психологическая реальность. И тогда можно построить классификацию поэтов, задавая им вопрос: «Скажи мне, какова твоя бесконечность, и я познаю смысл твоего мироздания, — бесконечность ли это моря или неба, безграничность ли это глубин земли или беспредельность костра»? В царстве воображения бесконечное есть сфера, где воображение утверждает себя как чистое воображение, где оно бывает свободным и одиноким, побежденным и победоносным, горделивым и трепещущим. И тогда образы начинают свой натиск и исчезают, они возносятся ввысь и разбиваются на лету. Так диктует свои законы реализм ирреальности. Мы понимаем образы через их преобразование. Речь есть прорицание. Значит, воображение есть психологическое потустороннее. Оно принимает облик предвосхищающей психики, которая *проецирует собственную сущность*. В нашей книге «Вода и грезы» мы привели множество образов, в которых воображение проецирует на внешний мир глубинные впечатления. Изучая в настоящей книге «воздушный» тип психики, мы приведем примеры, где воображение проецирует *все свое существо*. Воспарив столь далеко и высоко, мы прекрасно узнаем себя в состоянии *открытого воображения*. Жадное до атмосферических

реалий, воображение, взятое в целом, дополняет каждое впечатление новым образом: Бытие, как говорил Рильке, ощущает себя «накануне написанности». «Но на этот раз я не буду писать — меня напишут. Я — оборот, подлежащий вымарке и переделке»¹. В такой пе-

¹ Рильке Р.М. Записки Мальте Лауридса Бригге//Наоборот: Три символистских романа (пер. Е.А. Суриц), с. 166.

21

рестановке воображение дает распуститься одному из манихейских цветов, спутывающих оттенки добра и зла, нарушающих непреложные законы человеческих ценностей. Мы собираем такие цветы в произведениях Новалиса, Шелли, Эдгара По, Бодлера, Рембо, Ницше... Лелея их, мы ощущаем впечатление того, что воображение есть одна из форм человеческой отваги. А в итоге — обретаем динамизм новаторства.

III

Впоследствии мы попытаемся внести основанные на фактах дополнения в психологию следующих двух типов сублимации: дискурсивной сублимации, служащей поискам потустороннего, и сублимации диалектической, помогающей в поисках побочного. Такие исследования возможны именно потому, что воображаемые и бесконечные путешествия имеют гораздо более упорядоченные маршруты, чем кажется на первый взгляд. По замечанию Фернана Шапутье, современная археология много выиграла от установления упорядоченных серий документов¹. Неспешная жизнь предметов на протяжении столетий позволяет делать обобщения относительно их происхождения. Аналогично этому, при рассмотрении тщательно подобранных серий психологических документов мы удивляемся упорядоченности их преемственности и начинаем лучше понимать динамизм их бессознательного. По такой же аналогии новое метафорическое словоупотребление может прояснить археологию языка. В нашем исследовании мы изучим неуловимые *воображаемые путешествия*, ускользающие от внимания остановки, зачастую нестойкие образы, и — вопреки всему — увидим, что эти неуловимость, расплывчатость и нестойкость не мешают поистине *упорядоченной* жизни воображения. И даже представляется, что все эти виды несогласованности порою вливаются в русло столь точно определимое, что могут служить схемой *связности через подвижность*. На самом деле наш способ избегать реального прямо раскрывает нашу глубинную реальность. Тот, кто

¹ См.: *Chapouthier F. Les Dioscures au service d'une déesse, passim.*

22

лишен *функции ирреального*, — в такой же степени невротик, как и тот, кто лишен *функции реального*. Можно сказать, что расстройство функции ирреального отражается на функции реального. Если функция *открытости*, которая как раз и является функцией воображения, повреждена, то и само восприятие остается притуплённым. Следовательно, мы должны найти упорядочивающую линию преемственности, ведущую от реального к воображаемому. Чтобы прочувствовать эту упорядоченную преемственность, достаточно произвести классификацию серий психологических документов.

Эта упорядоченность сопряжена с тем, куда *унесут* нас в исследовании воображаемого *фундаментальные материц*, воображаемые элементы, подчиняющиеся идеальным законам, столь же непреложным, как и законы, выявленные экспериментально. Позволим себе упомянуть здесь несколько недавно вышедших небольших книг, где под именем *материального воображения* мы занялись изучением поразительной потребности в «проникновении», каковая поверх соблазнов воображения форм начинает мыслить материю, грезить матерью, жить в материи или — иными словами — материализовать воображаемое. Мы посчитали, что имеем все основания вести речь о законе четырех типов материального воображения, о законе, *с необходимостью* сочетающем с творческим воображением один из четырех элементов: огонь, землю, воздух или воду. Несомненно, конкретные образы могут быть многоэлементными, существуют образы *составные*, однако жизнь образов подчиняется более труднонаходимой чистоте преемственности. И, коль скоро образы выстраиваются в ряды, они отсылают к некоей первоматерии, к первостихии. Физиология воображения в еще большей мере, нежели его анатомия, подчиняется закону четырех стихий.

Не следует ли опасаться, что между нашими прежними работами и настоящим исследованием возникнет противоречие? Если закон четырех типов материального воображения обязывает воображение фиксироваться на определенном виде материи, то не найдет ли здесь воображение основание для неподвижности и монотонности? Тогда изучение подвижности образов было бы тщетным занятием.

23

Этого не происходит, поскольку каждая из четырех стихий бывает воображаема не в своей инертности; напротив, каждую стихию мы воображаем в ее особом динамизме; она стоит у истоков ряда, в котором задействован специфический тип преемственности для иллюстрирующих его образов. Еще раз пользуясь изумительным выражением Фондана, скажем, что материальная стихия есть принцип *хорошего проводника*, наделяющего воображающую психику непрерывностью. Наконец, любая стихия, с энтузиазмом принимаемая материальным воображением, готовит для динамического воображения особый тип сублимации и характерное трансцендирование. Доказательства тому мы будем представлять на всем протяжении этого исследования, наблюдая за жизнью образов воздуха. Мы увидим, что воздушная сублимация представляет собой наиболее типичную дискурсивную сублимацию, а ее ступени наиболее показательны и упорядоченны. Ее продолжает диалектическая и несложная, слишком уж легкая сублимация. Так, кажется, будто летящее существо неподвластно даже атмосфере; будто ради трансцендирования воздуха является некий эфир; будто какой-то абсолют завершает осознание нашей свободы. По сути дела, нужно ли подчеркивать, что в царстве воображения к существительному *воздух* ближе всего подходит эпитет *вольный*? Природный воздух — воздух вольный. Нам, стало быть, необходимо удвоить осторожность в восприятии банально переживаемого освобождения и слишком стремительного обращения к урокам *вольного* воздуха, *освобождающего воздушного движения*. Мы попытаемся войти в подробности психологии воздуха подобно тому, как мы осветили детали психологии огня и воды. С точки зрения материального воображения наш очерк будет куцым, ибо воздух — бедная материя. Но зато воздух даст нам большое преимущество, касающееся воображения динамического. По существу, в воздухе движение главенствует над субстанцией. В таком случае субстанция будет присутствовать лишь тогда, когда есть движение. Воздушная психика поможет нам представить себе этапы сублимации.

24

IV

Чтобы как следует уразуметь разнообразие этой активной сублимации, и в частности радикальное различие между кинематической сублимацией и сублимацией поистине динамической, необходимо отдавать себе отчет в том, что движение, раскрывающееся нашему зрению, не *динамизировано*. Визуальная подвижность остается чисто кинематической. Зрение слишком пассивно и немотивированно наблюдает за движением, и потому не может научить нас переживать его нераздельно и «изнутри». Игры формального воображения, интуиции, завершающие визуальные образы, ориентируют нас в сторону, противоположную субстанциальной сопричастности. Только симпатия по отношению к конкретному виду материи может обуславливать действительно активную сопричастность, которую мы охотно назвали бы *индукцией*, не будь это слово уже присвоено психологией умозаключения. Тем не менее такая сопричастность жизни образов, проводниками которых мы становимся, возможна. Только эта материально-динамическая индукция, эта «проводимость реального» через интимное ощущение может вызвать к жизни нашу сокровенную суть. Мы научимся этому, когда установим какое-то материальное соответствие между вещами и нами. Для этого необходимо проникнуть в сферу, которую Рауль Юбак весьма удачно назван контрпространством^{1, А}: «Практической целесообразности органов тела, требуемой настоящей физиологической необходимостью, соответствует целесообразность поэтическая, каковую тело сохраняет в потенции... Необходимо убедиться, что предмет может поэтапно изменять смысл и обличье сообразно тому, коснется ли его, пожрет или пощадит поэтическое пламя». И, пуская в действие эту субъектно-объектную инверсию, Рауль Юбак показывает нам в своем «Упражнении по очищению» «об-

¹ *Ubas R. Le contre-espace // Messages. 1942. Cahier 1.*

^А **Юбак**, Рауль (1910—1985) — бельгийский живописец и скульптор, испытавший влияние сюрреалистов. Экспериментатор в области фотографии, автор монументальных декораций, эстампов и иллюстраций.

«vie» (жизнь) и «âme».

25

ратную сторону стороны лицевой». Похоже, что именно так он обнаруживает соответствие между трехмерным пространством и тем пространством души, которое Жюэ Бус-ке так удачно назвал «пространством с нуль-измерением». Когда мы попрактикуемся в психологии безграничного воздуха, мы лучше поймем, что в безграничном воздухе исчезают измерения и что тем самым мы соприкасаемся с той, находящейся вне измерений материей, которая производит на нас впечатление абсолютной интимной сублимации.

Итак, мы видим преимущество специализированного вчувствования (Einfühlung), преимущество растворения в конкретном виде материи по сравнению с рассеянием в разнородной вселенной. От предметов, от различных материй, от «стихий» мы потребуем раскрыть нам сразу и их удельную «плотность» бытия, и точно выраженную энергию становления. Явления же будут нас учить изменению и субстанциальной подвижности, словом, подробной физике динамического воображения. В частности, феномены воздуха дадут нам весьма обобщенные и крайне важные уроки подъема, восхождения, сублимации. Эти уроки следует довести до уровня фундаментальных принципов психологии, которую мы охотно назвали бы *асцензиональной^A психологией*. Приглашение к воздушному путешествию, если последнее, как и подобает, предполагает подъем, всегда неотделимо от впечатления легкости воспарения.

И тогда мы ощутим, что подвижность образов реализуется в той пропорции, в какой, проникаясь симпатией к феноменам воздушной стихии благодаря динамическому воображению, мы осознаем своеобразное облегчение, веселье и легкость. Воспарение станет тогда интимной жизненной реальностью. Реальная *вертикальность* войдет в саму систему психических явлений. Эта вертикальность — не пустая метафора; это принцип упорядоченности, закон преемственности, лестница, поднимаясь по которой, мы ощущаем ступени особого рода чувствительности. В ко-

^A **Асцензиональный** (франц. — ascensionnel) — относящийся к вознесению или к восхождению.

26

нечном счете и жизнь души, и любые тонкие и сдержанные эмоции, и все надежды, и разнообразные опасения, и всяческие моральные силы, способствующие зарождению будущего, имеют *вертикальный дифференциал* во всем математическом объеме этого термина. В книге «Мысль и движущееся» (р. 37) Бергсон утверждает, что идея лейбница-анского дифференциала или, скорее, ньютоновской флюк-сии^A была подсказана философской интуицией изменения и движения. Мы полагаем, что здесь возможны дальнейшие уточнения и что подробное исследование вертикальной оси может помочь нам определить факторы психической эволюции человека, обнаружить дифференциалы человеческих ценностей.

Чтобы как следует понять тонкие эмоции в их становлении, первый шаг, по нашему мнению, должен состоять в определении того, в какой мере они нас облегчают или отяжеляют. Именно их положительный или отрицательный *вертикальный дифференциал* лучше всего обозначает их действенность и психическую судьбу. Итак, мы сформулируем первый принцип асцензионального воображения: *из всех метафор метафоры высоты, возвышения, глубины, снижения, падения являются аксиоматическими по преимуществу*. Ничто их не объясняет, а они объясняют все. Проще говоря: если мы пожелаем их пережить, почувствовать, а в особенности сравнить, мы отдадим себе отчет в том, что они наделены неким существенным признаком и что они естественнее всех остальных. Они нас «заводят» больше, нежели метафоры визуальные и какие угодно сверкающие образы. И тем не менее язык им не благоприятствует. Поскольку язык — ученик форм, ему не так-то легко сделать живописными динамические образы высоты. А между тем образы эти обладают необычайной силой: они повелевают диалектикой энтузиазма и тревоги. Оценивание по вертикали настолько существенно и непреложно, а его первенство — столь неоспоримо, что стоит духу узнать его в не-

^A **Флюксия** — по Ньютону (Methodus fluxionum et seriarum infinitorum 1671; опубл. 1736), скорость порождающего движения. Ньютон считал, что любая переменная величина порождается непрерывным движением или потоком (flux).

27

посредственном и прямом смысле, как он уже не сможет его миновать. Когда мы выражаем моральные ценности, без вертикальной оси нам не обойтись. А когда мы лучше уразумеем важность своеобразной поэтической и моральной физики, мы придем к следующему убеждению: всякая аксиологизация вертикальна.

Разумеется, встречается также и *путешествие вниз*; еще до вмешательства каких угодно моральных метафор *падение* представляет собой ежечасную психическую реальность. И мы можем изучать это психическое падение как часть поэтической и моральной физики. *Психическая отметка* непрестанно меняется. *Общий тонус* — эта динамическая данность, столь непосредственно явленная любому сознанию, — *уже сам по себе «отметка»*. Если тонус повышается, человек немедленно выпрямляется. И как раз в путешествии ввысь *жизненный порыв* становится *очеловеченным*; иначе говоря, пути к величию формируются в нас, беря на себя задачу дискурсивной сублимации. По словам Рамона Гомеса де ла Серны, в человеке все — путь. Необходимо добавить: всякий путь дает совет восхождения или вознесения. Позитивный динамизм вертикали настолько четок, что можно сформулировать афоризм: кто не

поднимается, тот падает. Человек, будучи человеком, не может жить горизонтально. Его отдых и сон чаще всего являются неким *погружением*. Редко встречаются те, для кого сон — восхождение или вознесение. И они спят сном воздушной стихии, шеллианским сном, испытывая упоение стихом. Этот афоризм о примате вознесения можно без труда проиллюстрировать теорией материальности в том виде, как она была разработана бергсоновской философией. Г-н Эдуар Ле Руа^А внес множество дополнений в бергсоновскую теорию материи. Он продемонстрировал, что привычка представляет собой инерцию психического становления. С нашей весьма конкретной точки зрения, привычка является полной антитезой творческому воображению. Привычный

^А **Ле Руа.** Эдуар (1870—1954) — франц. философ и математик, член Франц. академии с 1945 г. Основные труды: «Догма и критика» (1906): «Новая философия: Анри Бергсон» (1912): «Происхождение человека и эволюция разума»(1928) и т.д.

28

образ блокирует силы воображения. Образ, почерпнутый из книг, выпестованный и критикуемый профессорами, тоже останавливает воображение. Ведь образ, сведенный к своей форме, превращается в понятие из поэтики; он сочетается с другими образами с внешней стороны, подобно тому как понятие сочетается с другим понятием. И этой *непрерывности образов*, к которой столь внимательны преподаватели риторики, зачастую не хватает той глубинной непрерывности, какую могут породить лишь материальное воображение и воображение динамическое.

Мы полагаем, стало быть, что не ошибемся, если охарактеризуем четыре стихии как гормоны воображения. Они «пускают в ход» группы образов. Они помогают глубинной ассимиляции реального, распяленного по формам. С их помощью осуществляется великий синтез, придающий воображаемому мало-мальски упорядоченные черты. Воображаемый воздух, в частности, есть гормон, вызывающий наш психический *рост*.

Итак, в этом исследовании по асцензиональной психологии мы постараемся измерять образы по их возможному возвышению. Словам как таковым мы постараемся придавать минимум внушаемого ими чувства вознесения, ибо мы вполне убеждены, что если человек искренне переживает свои образы и слова, то в результате он получает ни с чем не сопоставимое онтологическое преимущество. По существу, воображение, темпорализованное словом, представляется нам очеловечивающей способностью по преимуществу. И во всяком случае, анализ конкретных образов — это единственная работа, которая нам по силам. А следовательно, наши опыты по вертикальной детерминации мы будем производить всегда в *дифференциальном* аспекте и никогда — в *интегральном*. Иначе говоря, наш анализ мы ограничим весьма краткими фрагментами вертикальности. Нам не суждено испытать полного счастья интегральной трансценденции, которая перенесла бы нас в новый мир. Зато наш метод даст нам возможность ощутить тонизирующий характер легких надежд во всем его своеобразии, надежд, которые не могут обмануть, потому что они легкие, — надежд, которые ассоциируются со словами, при-

29

носящими нам ближайшее будущее, — с уповательными словами, помогающими нам внезапно открывать новые, обретшие молодость и жизнь идеи, которые представляются нам новым и нашим личным достоянием. Разве слово не проникнуто изначальной радостью? Если слово упоает, то оно полно бодрости. А если боится, то приходит в замешательство. Здесь, а не дальше, совсем рядом с поэтическим словом, в непосредственной близости от слова, несомого потоком воображения, нам и предстоит найти дифференциал психического вознесения.

Если порою кажется, что мы доверяем чересчур нематериальным образам, мы просим у читателя поверить нам на слово. Образы воздуха лежат на пути дематериализующих образов. Для характеристики образов воздуха нам зачастую будет трудно находить нужную меру: слишком много или слишком мало материи, и вот уже образ остается инертным или улетучивается, — два разных способа попадать мимо цели. Впрочем, тут вмешиваются личные коэффициенты, а уж они-то склоняют баланс в одну или в другую сторону. Но главное для нас — способствовать ощущению необходимости вмешательства весового фактора в проблему воображения. Мы хотели бы вызвать у читателя чувство необходимости *взвешивания* всех слов в полном смысле этого слова, и состоит оно во *взвешивании* индуцируемого словами психического состояния. Мы не можем создать подробную психологию стремления ввысь, не прибегая к определенной амплификации^А. Когда все черты последней будут определены, мы сможем свести нашу схему на уровень реальной жизни. Перед психологом-метафизиком, стало быть, стоит задача расположить в области динамического воображения подлинный

амплификатор асцензиональной психики. Динамическое воображение как раз и является *психическим амплификатором*.

Итак, если мы утверждаем, что осознаем трудности нашей темы, да соблаговолит читатель этому поверить. Весьма часто мы спрашиваем себя, «придерживаемся ли мы

^A **Амплификация** — здесь: преувеличение, усиление; буквально: расширение.

30

темы»? И есть ли такая тема, как изучение *ускользающих образов*? Ведь образы воздушного воображения либо испаряются, либо кристаллизуются. И нам предстоит улавливать их между двумя полюсами этой всегда активной амбивалентности. Итак, мы вынуждены продемонстрировать двоякую несостоятельность нашего метода: пусть читатель поможет нам собственными раздумьями и обретет в кратком промежутке между грезой и мыслью, между образом и словом динамическое переживание одновременно грезящего и мыслящего слова. Слово «крыло», слово «облако» тотчас же доказывают нам амбивалентность реального и воображаемого. Читатель сразу же извлечет из них то, что пожелает: вид или видение, схему реальности или пригрезившееся движение. И мы просим читателя не только пережить эту диалектику и эти чередующиеся состояния, но и объединить их в амбивалентности, позволяющей понять, что реальность есть потенция грезы, а греза — тоже одна из реальностей. Увы — краток миг этой амбивалентности! Следует признать, что очень скоро мы начинаем только видеть или только грезить. И немедленно превращаемся в зеркала форм или в бессловесных рабов косной материи. Эта методичная воля к сведению нашей проблемы только к дискурсивной сублимации, приверженной подробностям и непрестанно «курсирующей» между впечатлением и выражением, запрещает нам трактовать проблемы религиозного экстаза. Эти проблемы, несомненно, относились бы к ведению полной асцензиональной психологии. Но кроме того, что у нас нет квалификации для их изучения, они еще и встречаются в слишком редкостных переживаниях, а потому не могут стать обобщенной проблемой поэтического вдохновения⁷.

Более того, мы не будем распространять наши поиски на долгую историю *пневматологии*^A, игравшей значитель-

⁷ Весьма полное изложение данной проблемы с обширной библиографией можно найти в книге: *Leroy O. La Lévitation. Contribution historique et critique à l'étude du merveilleux. Paris, 1938.*

^A Пневматология (от πνεῦμα — дыхание; Святой Дух) — учение о Святом Духе; здесь, по-видимому, подразумевается трактовка воздуха как духовной, божественной субстанции в расширительном смысле термина.

31

ную роль на протяжении веков. Эти документы мы должны оставить без внимания, так как собираемся заняться трудом психолога, а не историка. Следовательно, из мифологии и демонологии мы почерпнем для настоящей работы, как и для всех остальных наших работ по психологии воображения, лишь то, что все еще в состоянии быть действенным в душе поэта, то, что все еще воодушевляет дух грезовидца, живущего вдали от книг и верно безграничным грезам природных стихий.

В противовес этим строгим ограничениям нашей темы мы просим у читателя разрешения непрерывно подводить его к единственному свойству, которое мы стремимся проанализировать у образов воздуха: к их подвижности, притом что эта внешняя подвижность отсылает к движениям нашей сущности, пробуждаемым воздушными образами. Иначе говоря, образы, с нашей точки зрения, являются психическими реальностями. При своем рождении и в полете наши внутренние образы являются подлежащими к глаголу «воображать». Но никак не его дополнениями. Мир приходит в человеческие грезы воображать самого себя.

V

А теперь — сжатый конспект нашего замысла.

После этого длинного, слишком философического и абстрактного введения мы по возможности скорее — уже в первой главе — приведем в высшей степени осязаемый пример динамического ониризма^A. В этой главе мы займемся *грезой полета*. Читателю, возможно, покажется, будто тем самым мы начинаем с опыта весьма своеобразного и крайне редкого. Однако же наша задача как раз в том и состоит, чтобы продемонстрировать, что такой опыт гораздо распространеннее, чем принято считать, и что, по крайней мере, в определенного рода психике он оставляет глубокие следы и в бодрствующей мысли. Мы даже покажем,

^A **Ониризм** (от греч. ονειρός — сновидение) — состояние психики, при котором включается бессознательное и человек видит сновидение или грезы. Сюда же относится прилагательное онирический.

32

что такие следы объясняют судьбу некоторых видов поэтики. К примеру, в очень длинных списках образов обнаружатся точные и упорядоченные законы их «размножения делением», как только мы установим дающую им изначальный импульс грезу полета. В частности, в образах, почерпнутых из весьма разнообразных произведений Шелли, Бальзака или Рильке, мы продемонстрируем, что конкретная психология грезы ночного полета позволяет находить все, что есть конкретного и общезначимого в поэзии зачастую темной и неуловимой.

Почувствовав силу оттого, что мы начали с естественной психологии, не основанной ни на каких априорных конструкциях, мы сможем во второй главе приступить к изучению *Поэтики Крыльев*. Здесь мы понаблюдаем, как работает излюбленный образ воздушного воображения. Благодаря нашим предшествующим замечаниям мы уясним, что динамическое воображение предоставляет нам средство для различения надуманных образов и образов поистине естественных, поэтов-копиистов и поэтов, действительно одушевляющих творческие силы воображения.

На этом этапе нашего повествования мы уже приведем достаточно многочисленные примеры позитивной асцендиональной психологии и поэтому сможем психологически охарактеризовать разнообразные метафоры *нравственного падения* в их *негативной* форме. Этим метафорам мы посвятим третью главу. В ней мы должны будем ответить на массу возражений, цель которых — заставить нас рассмотреть опыт воображаемого падения как первичную данность динамического воображения. Ответ наш будет прост. Мы приводим его здесь, так как он проясняет наши общие тезисы: воображаемое падение рождает фундаментальные метафоры лишь у воображения земной стихии. Падение в глубины, в черные пропасти, в бездну почти неизбежно является воображаемым падением, соотносящимся с воображением вод или в особенности с воображением покрытой мраком земли. Для классификации всех обстоятельств такого падения следует рассмотреть все муки *«человека земли»*, который в свои драматические ночи борется с без-

33

дной, упорно раскапывает свою бездну, работает лопатой и киркой, руками и зубами в глубинах воображаемого рудника, где столько людей страдают, переживая адские кошмары. Такое нисхождение в ад можно описать с точки зрения поэтического воображения лишь в том случае, если у нас останется сил заняться в будущем сложной и многогранной психологией материального воображения земли. В настоящей книге, посвященной исключительно материальному и динамическому воображению воздушного потока, мы найдем описания воображаемого падения разве что как противоположности вознесению. Именно с этой косвенной точки зрения (впрочем, весьма поучительной) мы займемся частичным исследованием падения, подходящим для нашей теперешней темы. Изучив таким способом *психологическое падение* в его динамичной и упрощенной форме, мы будем иметь все, что требуется для рассмотрения диалектического взаимодействия между головокружением и очарованностью. Мы поймем, как важна смелость позы и осанки, отвага жизни в противостоянии тяготению, как важно жить «вертикально»^А. Мы оценим смысл гигиены распрямления, роста, высоко поднятой головы.

Такая гигиена, такое лечение вертикальностью и воображаемыми высотами уже обрели своего психолога и терапевта. В своих малоизвестных трудах г-н Робер Дезуайль попытался укрепить у невротиков условные рефлексы, ассоциирующиеся у нас с означаемыми возвышения: ощущение высоты, света и спокойствия. В отдельной главе мы исполним долг привлечения читательского внимания к творчеству Робера Дезуайля, оказавшему неоценимую помощь в создании многих частей нашей работы. К тому же в этой главе, как и во всех остальных, мы воспользуемся предлогом психологических наблюдений для разработки наших собственных тезисов по метафизике воображения, ибо эта метафизика везде остается признанной нами задачей.

^А Здесь и на протяжении всей работы Башляр играет в общем-то одно-коренными словами *vertical* и *vertige* «головокружение». В слове *vertical* для Башляра существен оттенок значения «вызывающий головокружение».

34

Подобно тому, как для огня мы избрали Гофмана, для воды — Эдгара По и Суинберна, мы считаем, что можно выбрать великого мыслителя для стихии воздуха, великого поэта как фундаментальный ее тип. Нам кажется, что Ницше может считаться представителем *комплекса высоты*. В пятой главе мы рассмотрим динамику вознесения с целью объединения всех символов, сочетающихся между собой естественно и в силу чисто символической фатальности. Мы увидим, с какой легкостью и естественностью гений сосредоточивает мысль в воображении, как у гения воображение производит мысль — и отнюдь не ту мысль, которая

ищет лохмотья на складе образов. Воспользовавшись поразительным эллипсисом Милоша, мы скажем о Ницше: «Высочайший, он возвышается»^А. Он помогает нам «возвышаться», ибо с изумительной преданностью следует динамическому воображению высоты.

Когда мы уразумеем динамический смысл *приглашения к путешествию* воздушного воображения, все оттенки и «радиус действия» этого смысла, мы сможем попытаться определить воображаемые векторы, которые можно приложить к разнообразным объектам и явлениям воздушной стихии. В ряде небольших главок мы покажем все воздушное, что есть в удачных поэтических образах *голубого неба, созвездий, облаков, Млечного Пути*. Чуть более подробную главу мы посвятим *воздушному дереву*, чтобы продемонстрировать, что и земной объект можно грезить, следуя принципам воздушной сопричастности.

Подобно тому, как мы это делали в книге «Вода и грезы», где мы выделили тему необузданной воды, мы покажем несколько примеров, касающихся гневного Воздуха, бушующих Ветров. Но, к нашему большому удивлению, несмотря на чтение достаточно обширной и разнообразной литературы, мы не обнаружили здесь многочисленных поэтических текстов. Похоже, поэтика бури, являющаяся в основе своей поэтикой гнева, требует более анимализированных форм, нежели гонимые ураганом тучи. Буйство, стало быть, остается чертой, плохо сочетающейся с воздушной психологией.

^А Surmonte — «возвышается» и «преодолеывает»

35

Динамизм воздуха гораздо чаще является динамизмом легкого дыхания. Поскольку почти все наши тексты мы взяли у поэтов, в последней главе мы хотим вернуться к проблеме поэтического вдохновения. Итак, мы оставляем без внимания все проблемы реального дыхания, всю дыхательную психологию, которую психология воздуха должна, естественно, иметь в виду. Ведь мы остаемся в рамках темы воображения. Даже в том, что касается просодии, мы не пытались писать наукообразно. Глубокие исследования Пиюса Сервьена показали с достаточной ясностью, что в этой поддающейся точному изучению области существует взаимосвязь между вариациями дыхания и стиля. Поэтому мы посчитали возможным принять определенно метафорическую точку зрения и на страницах, озаглавленных *«Безмолвная декламация»*, постарались продемонстрировать, как воодушевляется человек, телом и душой подчиняющийся доминантам воздушного воображения.

После стольких разнообразных усилий нам оставалось сделать выводы. Мы посчитали необходимым написать не одну, а две заключительные главы.

В первой резюмируются наши взгляды на поистине специфический характер *литературного образа*, встречающиеся на всем протяжении работы. В ней проявляется тенденция возвысить *литературное воображение* до уровня естественной деятельности, соответствующей *прямо* воздействию воображения на язык.

Во второй главе заключения проанализированы философские взгляды, не рассмотренные нами с достаточной последовательностью на протяжении этой книги. В этой главе мы стремимся поставить литературные образы на их надлежащее место — у истоков философских интуиции и продемонстрировать, что любая философия движения может выиграть от обучения в школе поэтов.

Глава 1. Греза полета

На ногах у меня четыре крыла гальционы,^{А, В} по два на каждой щиколотке, сине-зеленых, умеющих чертить извилистые линии полета над соленым морем

Г. д'Аннунцио. Ундюльна

I

Классический психоанализ нередко трактовал познание *символов* так, будто последние представляют собой понятия. Можно даже сказать, что психоаналитические символы и являются фундаментальными понятиями психоаналитических поисков. Стоит лишь какому-нибудь символу быть проинтерпретированным, — и как только обнаруживают его «бессознательное» значение, он становится обыкновенным инструментом анализа, и никто уже не считает необходимым изучать его в его контексте и разновидностях. Именно так в классическом психоанализе *греза полета* превратилась в один из самых недвусмысленных символов, в одно из обычных «изъяснительных понятий»: она символизирует — говорят нам — сладострастные желания. Тем самым невинные признания оказываются внезапно заклеяемыми: эта греза считается симптомом, который не обманывает. Поскольку греза «полета» особенно ясна и ярка, поскольку признания в ней, внешне весьма невинные, не замутнены никакой цензурой, в анализе грез она зачастую выступает одним из первых дешифруемых слов.

^А Гальциона — греческое название зимородка.

^В Из сборника стихов «Похвалы небу, морю, земле и героям» (1904).

37

Живой вспышкой света она освещает онирическую ситуацию в целом¹.

Методы такого рода, придающие конкретному символу раз и навсегда определенный смысл, упускают множество проблем. В особенности они не учитывают проблему воображения, считая последнее чем-то вроде досужего времяпрепровождения на каникулах от длительного эмоционального перенапряжения. Классическому психоанализу не хватает должного любопытства, по крайней мере, в двух отношениях: он не принимает во внимание *эстетического* характера грезы полета; он не замечает усилий по *рационализации*, которые обрабатывают и деформируют эту фундаментальную грезу.

Присоединимся к допущению психоанализа, будто *онирическое сладострастие* получает удовлетворение, «направляя» грезовидца в *полет*. И как же тогда приглушенное, смутное и темное впечатление обретает *грациозные* образы полета? Как — в своей сугубой монотонности — оно наполняется живописными подробностями и даже может создавать бесконечные рассказы о путешествиях «на крыльях»?

Ответить на эти два вопроса, кажущиеся весьма частными, означало бы внести вклад и в эстетику любви, и в рационализацию воображаемых путешествий.

Задавая первый вопрос, мы, по существу, начинаем рассматривать эстетику грации с новой точки зрения. Эта эстетика не завершается визуальным описанием. Любой бергсонианец прекрасно знает, что по грациозно изогнутому пути необходимо пройти движением опережающим и интимным. Тем самым любая грациозная линия обнаруживает своего рода *линейный гипнотизм*: она служит проводником нашей грезы, придавая ей непрерывность линии. Но за пределами этой повинующейся подражательной интуи-

¹ Разумеется, психоаналитическая практика чревата множеством усложняющих символизацию нюансов. Так, по поводу *грез о лестнице*, зачастую столь близкой к грезе полета, д-р Рене Алланди делает следующее замечание: «Мужчина по ступенькам поднимается (активность), а женщина — опускается (пассивность)» (*Rêves expliqués*, p. 176). Впрочем, Рене Алланди отмечает многочисленные инверсии, способствующие большему разнообразию этой весьма несложной грезы.

38

ции всегда располагается повелевающий импульс. Наблюдающему за грациозной линией динамического воображения подсказывает в высшей степени причудливую замену: ты, грезовидец, и есть развертывающаяся фация. Ощути в себе *грациозную силу*. Осознай, что в тебе есть источник благодати^А, способность к взлету. Уразумей, что в самой твоей воле есть скрученные волюты^В, подобные молодым листам папоротника. С кем, для кого и против кого ты грациозен? Освобождение ли твой полет или же захват? Наслаждаешься ли ты своей добротой или же силой; ловкостью или свойствами своей природы? Сладострастие *в полете прекрасно*. Греза полета есть греза соблазнителя, *соблазняющего*. Вокруг этой темы накапливаются образы любви. Изучая ее, мы, следовательно, увидим, как любовь *производит образы*.

Чтобы разрешить второй вопрос, мы должны будем уделить внимание легкости, с какой рационализируется греза полета. Во время самой грезы этот полет неустанно комментируется рассудком грезовидца; его объясняют длинные речи, с которыми грезовидец обращается к самому себе. Летящий человек в самой своей грезе объявляет себя «автором» своего полета. Так в душе грезовидца формируется ясное самосознание летающего человека. Прекрасный пример для изучения логической и объективной конструкции образов грез в лоне самой грезы. Когда мы следим за столь определенной грезой, как греза полета, мы отдаем себе отчет в том, что в ней может быть что-то вроде «последовательности идей», а в связанной с ней любовной страсти — аффективно окрашенная рассудочность.

С этого момента, еще до того, как мы представим наши доказательства, возникает ощущение, будто когда психоанализ утверждает сладострастный характер онирического полета, он чего-то не договаривает. Как и другим психологическим символам, онирическому полету требуется не-

^A Слово *grâce* у Башляра всегда употребляется сразу в двух значениях: «*грация*» и «*благодать*».

^B Башляр обыгрывает сходство причастий, образованных от глаголов *volvo* «*скручиваю*» (откуда лат. *voluta*, франц. *volute*) и *volo* «*хочу*». В дальнейшем он непрерывно играет одинаковым звучанием лаг. *volo* «*хочу*» и *volo* «*лечу*» и внешней схожестью их корневых гнезд.

39

сколько интерпретаций: эмоциональная, эстетическая, рационально-объективная.

Разумеется, объяснения органического порядка открывают еще большую неспособность исследовать все психологические детали грезы полета. И разве не поразительно, что столь эрудированный фольклорист, как П. Сентив^A, ограничивается такими объяснениями? Для него сон о падении связан с «весьма характерными сокращениями кишечника», которые мы ощущаем при бодрствовании, «когда кубарем падаем по ступенькам»¹. Тем не менее он пишет: «Когда в отроческом возрасте я просыпался посреди сна такого рода (о чудесном полете), я почти всегда испытывал ощущение приятного дыхания» (р. 100). И вот это приятное дыхание уже недалеко от психоанализа. Из него следует вывести *непосредственную психологию* воображения.

Изучая грезу полета, мы получим еще одно доказательство того, что психологию воображения посредством *статических форм* разрабатывать невозможно и что она должна брать уроки у форм, устремленных к деформации, придавая большое значение динамическим принципам последней. Психология воздушной стихии наименее «атомистич-на» из всех четырех психологии, изучающих материальное воображение. По сути своей, она *векторна*. Любой воздушный образ в действительности обладает *неким будущим*, он имеет вектор взлета.

Если и существует греза, способная раскрыть *векторный* характер психики, то это как раз *греза полета*. И не столько из-за ее воображаемого движения, сколько по причине ее глубинно-субстанциального характера. Греза полета по своей *субстанции* фактически подчиняется диалектике легкости и тяжести. Из-за одного этого факта грезы полета делятся на два весьма несходных вида: бывают полеты легкие, а бывают и тяжелые. Вокруг этих двух свойств накапливаются все виды

^A Сентив, Пьер (настоящее имя Эмиль Нурри) (1870—1935) — франц. книгопродавец и издатель, один из основоположников изучения фольклора во Франции. Президент Общества Франц. фольклора.

¹ *Saintyves P. En marge de la légende dorée. Paris. 1930. p. 93.*

40

диалектики радостей и мук, порыва и утомленности, активности и пассивности, упования и сожаления, добра и зла. Разнообразнейшие случайности, происходящие во время воздушного путешествия, обретают в обоих случаях принципы связности. Стоит нам уделить внимание материальному воображению и воображению динамическому, как проявится главенство законов психической субстанции и психического становления над законами формы: возбуждающаяся психика и психика утомляющаяся различаются между собой в такой внешне монотонной грезе, как греза полета. Мы вернемся к этой фундаментальной двойственности онирического полета, как только изучим его разновидности.

Перед тем как приступить к этому исследованию, заметим, что такое специфическое онирическое переживание, как греза полета, может оставлять глубокие следы в бодрствующем сознании. Кроме того, она весьма распространена в мечтаниях и поэмах. В мечтаниях при бодрствовании греза полета, казалось бы, находится в полной зависимости от визуальных образов. В таком случае за всеми образами летающих существ скрывался бы единообразный символизм, учитываемый психоанализом. Но на самом деле заподозрить сладострастие, скрытое в определенном рода мечтаниях и в некоторых стихотворениях о Полете, было бы

несправедливо. Динамический след легкости или тяжести гораздо глубже. Он налагает на грезящего^A более длительный отпечаток, нежели преходящее желание. В частности, нам представляется, что асцензиональная психология, которую мы намереваемся изложить, более пригодна для изучения непрерывности грез и сновидений, нежели психоанализ. Наша онирическая сущность *едина*. Даже днем она продлевает ночные переживания.

Следовательно, асцензиональная психология должна сформировать прямо-таки метапоэтику полета, которая докажет эстетическую ценность грезы полета. Несомненно, одни поэты часто копируют других. Арсенал готовых метафор применяется для того, чтобы оснастить каждую строч-

^A Термин «**грезовидец**», которым я — за неимением лучшего — передаю франц. *rêveur*, по отношению к грезе полета не совсем точен. Дело здесь в том, что полет — ощущение не зрительное, а чисто телесное.

41

ку крыльями (зачастую вкривь и вкось). Однако же мы увидим, что именно наш метод — уже в силу того, что он систематически соотносится с *ночными переживаниями*, — является наиболее надежным для отличия глубоких образов от поверхностных и для определения образов, которые воистину приносят динамическую пользу.

Наконец, отметим одну из трудностей нашей задачи: незначительное число документов об онирическом переживании полета. Тем не менее такое сновидение встречается весьма часто, для него характерна большая распро-стра-ненность и почти всегда — высокая четкость. Герберт Спенсер утверждает, «что в обществе из двенадцати человек трое обязательно видели сны о том, как они, летая, поднимались или спускались по лестнице, и эти сновидения по реальности переживания были столь четкими и впечатляющими, что увидевшим их хотелось пережить их снова. А один из них все еще мучился от последствий полученного таким образом вывиха» (Principles of Society. 3 ed. Vol. I, p. 773; цит. по: *Ellis H.*^A Le monde des rêves. Trad., p. 165). Впрочем, это весьма распространенный факт. Ночная греза полета оставляет воспоминание о том, что мы можем летать с такой легкостью, что удивляемся, почему не летаем днем. Брийя-Саварен^B очень ясно выразил эту веру в реальность полета: «Как-то ночью мне снилось, что я обрел секрет освобождения от тяготения, так что мое тело стало безразличным по отношению к подъему или спуску, и я мог подниматься и опускаться с одинаковой легкостью и по собственной воле.

Состояние это показалось мне упоительным, и, возможно, масса людей испытывала нечто подобное, но вот что особенно замечательно: я вспоминаю, что весьма четко (по крайней мере, так мне кажется) объяснял себе средства, вызвавшие такой результат, и что средства эти казались мне

^A **Эллис**, Генри Хэвлор (1859—1939) — англ. писатель; врач; основоположник сексуальной психологии. Осн. труды: «Мужчина и женщина» — 1894, «Исследования по психологии пола» — 1897—1928 гг.

^B **Брийя-Саварен**, Антельм (1755—1826) — франц. писатель; адвокат; депутат Учредительного собрания; при Директории — комиссар правительства в Версале. Автор гастрономической книги «Физиология вкуса» (1826).

42

настолько простыми, что я удивлялся, что они не были обнаружены ранее.

Когда я просыпался, эта объяснительная часть полностью от меня ускользала, но вывод оставался у меня в сознании; с тех пор я совершенно убежден, что рано или поздно более просвещенный гений такое открытие сделает, и наугад я назначаю срок» (Physiologie du goût, 1867, p. 215).

О такой же уверенности свидетельствуют слова Жозефа де Местра^A: «Молодые люди, в особенности — прилежные молодые люди, а еще более того — имевшие счастье избежать определенных опасностей, весьма склонны грезить во сне, будто они взлетают в небеса и движутся там по собственной воле; один весьма умный человек... сказал мне однажды, что в его юности грезы подобного рода посещали его столь часто, что он стал подозревать, будто человек неподвластен тяготению. Что же касается меня, я могу уверить вас, что мои иллюзии порою бывали столь сильны, что я просыпался и лишь спустя несколько секунд избавлялся от этого заблуждения» (Les Soirées de Saint-Petersbourg. Éd. 1836. Т. II, p. 240).

К тому же к онирическому полету следует отнести некоторые грезы о *скольжении* по ступенькам и о *непрерывном* восхождении. Таким нам кажется случай с онирическим повествованием Дени Сора: «Гора не крутая и не усеянная скалами, но на нее приходится взбираться долго и медленно... Длинная сплошная и довольно правильная кривая... Никакого физического недомогания: наоборот, ощущение блаженства и силы... сначала достаточно редкая и низкорослая травка, дальше снег, потом — голые скалы, но прежде всего — все

усиливающийся ветер. Мы продвигаемся против ветра и идем по ровной и весьма плавно понижающейся тропке перед тем, как возобновить подъем по большой кривой: мы уже это знаем, мы не ошиблись...» (La fin de la Peur, p. 82). Кое-какие подробности мы убрали, ибо они показали нам излишними. Но динамическое единство

^A **Де Местр**, Жозеф, граф (1753—1821) — франц. политик, писатель и философ. Санкт-петербургские вечера, Или разговоры о временном правительстве Провидения (в 3-х т., 1821).

43

рассказа проявляется на протяжении четырех страниц, и по ним можно узнать большую простоту и глубокое доверие, которые внушает онирический полет. И все же чаще всего такими рассказами мы пренебрегаем, потому что считаем их частью более усложненной грезы; непрестанно движимые стремлением к рационализации, мы относимся к онирическому полету так, как если бы он был средством достижения какой-то цели. Никто не видит, что это поистине «путешествие-в-себе», «воображаемое путешествие» — и наиболее реальное из всех, что оно охватывает нашу психическую субстанцию и *отмечает* глубокой печатью наше субстанциально-психическое становление. Может случиться и так, что в силу противоположного дефекта психологические документы об онирическом полете окажутся перегруженными случайными чертами. Психолог динамической жизни должен, стало быть, заняться особым психоанализом, чтобы защититься одновременно и от слишком однозначной рационализации, и от чересчур живописных образов.

При изучении нескольких текстов мы постараемся уловить их динамическое происхождение и определеннее установить глубинно-стихийное жизненное начало онирического полета.

В этом очерке мы встаем на точку зрения психолога, а следовательно, изучаем психологические толкования этого ночного переживания. Хэвлок Эллис, посвятивший этому в своей книге «Мир сновидений» главу под названием «Авиация в сновидениях», интересовался прежде всего физиологическими условиями, в которых проходит эта конкретная греза (p. 171); он пишет об «объективации ритмического повышения и понижения... дыхательных мускулов — а в некоторых снах, возможно, и систолы и диастолы мускулов сердца, под воздействием какого-то легкого и неведомого физического гнета». Но затеваемая им длительная дискуссия как следует не проясняет приятного — и зачастую психологически благотворного — характера грезы полета. Эта дискуссия не дает объяснения отчетливым образам, умножающимся в воображении. Итак, ограничимся психологической проблемой образов.

44

II

Для постановки психологической проблемы онирического полета начнем с одной страницы Шарля Нодье. Вот вопрос, который Шарль Нодье намеревался поставить перед Академией наук, если — по его словам — он когда-нибудь сделался бы «достаточно знаменитым, достаточно богатым или же достаточно знатным господином, чтобы в полный голос спросить следующее: отчего человек, коему никогда не снилось, что он рассекает пространство крылами — как это делают окружающие его летучие твари, — столь часто грезит, будто он возносится ввысь какой-то упругой силой, наподобие аэростатов, почему он грезил об этом задолго до их изобретения и почему этот сон упоминается во всех старинных сонниках, если только это предвидение — не симптом его органического прогресса?»

Для начала устраним из этого документа все следы рационализации. А ради этого посмотрим, как работает рационализация, как рационализация обрабатывает грезу, или, иными словами, поскольку все наши способности проницаемы для грезы, посмотрим, *как грезит разум*.

В ту пору, когда писал Нодье, в начале XIX века, аэростаты играли ту же *объяснительную* роль, что и авиация в начале века XX. Благодаря аэростату и самолету полет человека перестает быть бессмыслицей. Подтверждая содержание сновидений, эти средства полета умножают количество грез если не о *реальных* полетах, то уж, по крайней мере, о полетах *рассказанных*. Будем также иметь в виду, что логическая конструкция часто склонна хвастаться подготовительной работой воображения, так что некоторые мыслители любят описывать свои грезы как «разумные» предвосхищения. В этом отношении чрезвычайно интересно эссе Шарля Нодье «Палингенез^A человека и воскресение». Вот главная цепь рассуждений: поскольку человек в своих подлинных сновидениях переживает полет, поскольку изобретателю в результате длительных объективных по-

^A **Палингенез** (греч.) — здесь: реконструкция эволюции в обратном направлении.

45

исков удалось создать аэростат, постольку философ должен найти способ, связующий

интимную грезу с объективным опытом. Чтобы осуществить эту связь, чтобы об этой связи погрезить, Шарль Нодье воображает «воскрешаемое существо», которое станет *продолжением* человека и усовершенствует человека, превратив его в существо, наделенное аэростатическими свойствами. Если такое предвосхищение ныне кажется нам барочным, то это потому, что мы не пережили *новизны* аэростата. Аэростат, этот незлегантный «сфероид», кажется нам образом устаревшим и инертным, весьма рационализированным понятием. Стало быть, в наши дни это предмет без особой онирической значимости. Однако же перенесемся мыслью в эпоху воздушных шаров, и тогда мы сможем вынести суждение относительно упомянутого абзаца из Нодье. Несмотря на то что, когда речь заходит о Нодье, следует всегда делать скидку на литературную игру, мы не преминем ощутить за тканью образов воображение искреннее, воображение, наивно наблюдающее за динамикой собственных образов. Итак, вот человек-аэростат, «воскрешаемый человек»: у него будет утолщенное, широкое и крепкое туловище, «каркас воздушного судна», — и полетит он, «по собственной воле наполняя вакуумом свой громадный пневматический кишечник и оттолкнувшись ногой от земли, взяв за основу то, чему инстинкт развивающегося организма учит человека в сновидениях».

Рационализация, которая кажется нам столь топорной и надуманной, все же становится в высшей степени пригодной для вычленения онирического опыта и опыта реального. Человек, вернувшийся к бодрствованию, рационализует собственные грезы посредством понятий обыденной жизни. Он смутно припоминает пригрезившиеся образы и уже деформирует их, выражая на языке бодрствования. Он не учитывает того, что греза в чистой форме всецело отдает нас на волю материального и динамического воображения и что тем самым она освобождает нас от воображения формального. Глубочайшая греза, по сути, представляет собой феномен оптического и вербального *отдыха*. Существует две основные разновидности бессонницы: оптическая и вербальная. Ночь и молчание — два стража сна; чтобы уснуть,

46

нужно перестать говорить и видеть. Необходимо предаться жизни стихий, воображению родственной нам стихии. Такая *стихийная* жизнь ускользает от того «рынка» живописных впечатлений, каким является язык. Несомненно, молчание и ночь — два абсолюта, и они не даются нам в своей полноте, даже в глубочайшем сне. Но, во всяком случае, мы должны ощутить, что онирическая жизнь становится настолько ближе к своей сущности, насколько она освобождает нас от гнета форм и возвращает нас субстанции и жизни нашей первости.

Каким бы естественным при таких условиях ни казалось смыкание с формой, оно рискует скрыть некую онирическую реальность, а также отключить глубочайший поток онирической жизни. Так, встречаясь со столь беспримесной онирической реальностью, как греза полета, ради проникновения в ее сущность, по нашему мнению, необходимо остерегаться притока визуальных образов и по возможности приблизиться к наиболее существенному переживанию.

Если мы имеем основания говорить об *иерархической* роли материального воображения по сравнению с воображением формальным, то мы можем сформулировать следующий парадокс: с точки зрения такого глубокого динамического опыта, каким является онирический полет, *крыло уже представляет собой рационализацию*. И как раз тогда, когда Нодье лишь задумался над этой темой и еще не увлекся игрой фантастических рационализаций, он коснулся той существенной истины, что *онирический полет никогда не бывает полетом на крыльях*.

А коль скоро это так, мы считаем, что *при появлении крыла в пересказе грезы полета следует заподозрить рационализацию повествования*. Можно быть почти уверенным, что в рассказ вкралась контаминация, будь то под влиянием образов бодрствующей мысли или же вследствие книжных инспираций.

Ни одно естественное *свойство* крыла не имеет отношения к сути вопроса. Природный характер настоящего крыла не может помешать тому, чтобы оно было естественным элементом онирического полета. В действительности крыло представляет собой его древнюю *рационализацию*. Имен-

47

но *такая рационализация* и сформировала *образ Икара*. Иными словами, в поэтике древних образ Икара играет ту же роль, что и аэростат, или «пневматический каркас», в эфемерной поэтике Нодье — и самолет в поэтике Габриэля д'Аннунцио. Поэты не умеют навсегда оставаться верными самому источнику своего вдохновения. Они покидают глубокую и простую жизнь. Они преобразуют изначальный глагол, так и не прочитав его как следует. Из-за того, что у древнего человека для осуществления онирического полета не было явно рациональной реальности, т.е. реальности, «изготовленной» разумом подобно воздушному шару или самолету, ему приходилось прибегать к реальности природной. Вот так он и создал образ летающего человека по подобию птицы.

Итак, мы можем постулировать следующий принцип: в мире грез не потому летают, что имеют крылья, а потому считают себя крылатыми, что летают. Крылья — это лишь следствие. Принцип онирического полета гораздо глубже. Именно этот принцип и предстоит обнаружить воображению стихии воздуха.

III

Мы отказались следовать какой бы то ни было рационализации и поэтому теперь возвращаемся к фундаментальному переживанию онирического полета, собираясь изучить этот опыт на примере повествований, исполненных по возможности чистой динамики.

В самой книге Шарля Нодье мы почерпнем весьма подходящий документ, который мы уже использовали в исследовании воображения воды¹. Мы увидим, что впечатление бывает настолько четким, что побуждает грезовидца испытать этот опыт на практике, когда он просыпается. «Один из самых изобретательных и глубоких философов нашего времени... рассказывал мне... что после того, как в годы юности он видел несколько ночей подряд один и тот же сон, будто он обрел чудесную способность держаться в воздухе и передвигаться по воздуху, он так и не смог отрезветь

¹ *Nodier Ch. Rêveries*, p. 165.

48

от этого ощущения и проверял его на опыте, переходя через ручей или яму»¹. Хэвлок Эллис также пишет следующее: «Рафаэлли^A, знаменитый французский художник, подверженный в своих грезах ощущению, будто он парит в воздухе, признавал, что это впечатление является столь убедительным, что когда он просыпался, ему случалось вскакивать с постели и испытывать его на практике (*Le monde des rêves*, p. 165)». Вот очень яркие примеры, по которым мы видим, что убеждение, сформированное во сне, в бессознательной и поразительно однообразной жизни грезы, — ищет подтверждений среди бела дня. Для некоторых упоенных ониризмом душ дни существуют для объяснения ночей.

Анализ именно таких душ может раскрыть нам динамическую психологию воображения. А следовательно, для создания психологии воображения мы предлагаем систематически исходить из грез, обнаруживая тем самым существующие до форм образы, их истинную стихию и подлинное движение. Нам придется тогда попросить читателя сделать усилие и обрести в своих ночных переживаниях онирический полет в его чисто динамическом аспекте. Если читатель обладает таким опытом, он согласится, что доминирующее онирическое ощущение состоит в подлинно субстанциальной легкости, в легкости всего существа, в легкости-в-себе, причина которой грезовидцу неведома. Зачастую она изумляет грезовидца, словно внезапно ниспосланный дар. Эта легкость всего существа возникает от *легкого*, не требующего сил и простого *импульса: легкое отталкивание пяткой от земли* производит на нас впечатление освобождающего движения. Нам кажется, что это отдельное движение высвобождает в нас неведомую нам и открывающуюся в видениях потенциальную подвижность.

¹ Ср.: «Как раз в самом лучшем возрасте... в видениях молодости... человеку удается забывать, что он... привязан к земле. И вот он уже взлетает и парит» (*Michelet J. L'Oiseau*^B, p. 26).

^A **Рафаэлли**, Жан-Франсуа (1850—1924) — франц. живописец, художник и график; участник выставок импрессионистов.

^B **Мишле**, Жюль (1798—1874) — франц. писатель и историк. Книга «Птица» написана в 1856 г.

49

Если в онирическом полете мы опускаемся на землю, то новый импульс немедленно возвращает нам воздушную свободу. На этот счет мы не испытываем ни малейшей тревоги. Мы прекрасно чувствуем, что сила принадлежит нам, и знаем секрет, приводящий ее в действие. Возвращение на землю нельзя назвать падением, ибо мы уверены в *упругости* приземления. Всякий грезовидец онирических полетов обладает этой уверенностью в *упругости*. Кроме того, он ощущает *свободный отскок*, лишенный целесообразности и конечной цели. Возвращаясь на землю, грезовидец, этот *новый Антей*, вновь обретает легко и неизменно находимую, упоительную энергию. Но на самом деле его полет подпитывается не землей. Если миф об Антее зачастую толкуют как миф о матери-земле, то объясняется это могуществом и преобладающим характером воображения земной стихии. А воображение стихии воздушной, наоборот, часто бывает слабым и замаскированным. Психолог материального и динамического воображения должен, следовательно, «просеивать» мифические черты, сохраняющиеся в наших грезах. Онирический полет, как нам кажется, предоставляет доказательство того, что миф об Антее является *мифом* не столько о жизни, сколько о *сне*. Только во сне отталкивания пяткой бывает достаточно, чтобы вернуть нас к нашей эфирной природе и к вновь

возникающей жизни. Это движение представляет собой поистине — как говорит Нодье — след «инстинкта» полета, продолжающего существовать и одушевляющего собой нашу ночную жизнь. Мы охотно назвали бы его остаточным *инстинктом легкости*, одним из глубочайших инстинктов жизни. Значительная часть настоящего исследования посвящена поискам феноменов этого инстинкта легкости. Чрезвычайная простота онирического полета, по нашему мнению, объясняется тем, что он — греза об инстинктивной жизни. Потому-то он столь мало дифференцирован.

Когда при таком положении нам захочется *минимально* рационализировать наши воспоминания о ночном странствии по воздуху, где мы разместим крылья? Ничто в на-

50

шем сокровенном ночном опыте не позволяет нам устанавливать крылья на плечах. Ни один из грезящих не видит грезы о хлопающих крыльях (если отсутствует специфическая контаминация воображения). Зачастую видение хлопающих крыльев — лишь элемент грезы о падении. Мы защищаемся от головокружения, размахивая руками, и такая динамика может вызвать ощущение крыльев на плечах. Но естественный онирический полет, полет позитивный, представляющий собой наше ночное творение, не ритмизован, — в нем есть непрерывность и историчность порыва, его стремительно создает *динамизированное мгновение*. А значит, единственная рационализация образа крыльев, которую можно согласовать с динамическим первоопытом, — это *крылья на пятках*, «воздушные плавники» ночного странника Меркурия.

И наоборот, «плавники» Меркурия — не что иное, как динамизация пяты.

Мы, почти не колеблясь, увидим в этих крылышках — с динамической точки зрения расположенных в месте, подходящем для символизации воздушной грезы, а с визуальной — не имеющих реального значения — знак искренности грезящего. Когда поэт в своих образах умеет изображать именно такие крылышки, это может нам в какой-то степени гарантировать, что его стихотворение находится в связи с *динамически пережитыми образами*. И тогда мы нередко узнаём в таких поэтических образах особую связность, не характерную для образов, составленных при помощи фантазии. Они отмечены наиболее значительной из поэтических реальностей: *реальностью онирической*. Они индуцируют естественные грезы. И нет ничего удивительного в том, что в мифах и сказках всех краев встречаются крылья на пятках. Жюль Дюгем^A в диссертации по истории полета упоминает, что в Тибете «буддийские святые странствовали по воздуху с помощью определенного вида обуви под названием "легкие ноги"», и ссылается на сказку о летающих туфлях, которая весьма распространена в народных литературах Европы и Азии. У *семимильных сапог* (по-английс-

51

ки: тысячемильные сапоги) — то же самое происхождение¹. В литературе проводится инстинктивное сближение крылышек Меркурия и семимильных сапог. Так, Флобер («Искушение святого Антония», первый вариант) пишет: «Вот добрый бог Меркурий в своем петасе^A от дождя и в походных сапогах». Мимходом заметим, как насмешливый тон разрушает здесь ониризм образа, последовательно выдержанный в иных местах «Искушения». Силы, позволяющие взлетать, для грезящего человека пребывают именно в ступнях ног. Поэтому для краткого обозначения мы позволим себе в наших метапоэтических изысканиях назвать эти крылья на пятках *онирическими крыльями*.

В высшей степени онирический характер крыльев на пятках, похоже, ускользал от классической археологии. Так, Саломон Рейнак^C достаточно быстро превращает их в элемент рационализации: «Эллинский рационализм непрерывно вступает в свои права... Пусть Гермеса называют богом: перед тем, как взлететь в небеса, он прилаживает пяточные крылья к щиколоткам: *primum pedibus talaria nectit// Aurea*^D, — говорит Вергилий»². Этот комментарий Вергилия не может заменить онирической археологии, которая учитывает фундаментальное ощущение легкости.

Само собой разумеется, подобно остальным образам, онирические крылья при повествовании о разнообразней-

¹ Один сюрреалист, освобождаясь от медленных промежуточных этапов, пишет: «Идите, прозрачные семимильные сапоги, завоевывать мир» (*Malet L.*^B *Vie et survie du vampire // Cahiers de poésie. Le surréalisme encore et toujours, août 1943, p. 17*). Классическая критика подумает о сапогах жандармских и подвергнет насмешкам эти «прозрачные сапоги». В таком случае она не распознает фундаментального динамического воображения: всё, что преодолевает небеса, является воздушным с динамической и субстанциальной точек зрения.

^A **Петас** — широкополая дорожная шляпа у греков; головной убор Меркурия.

^B **Мале**, Лео (род. 1909) — франц. писатель, связанный с движением сюрреалистов. Автор пародий на английские романы и детективных романов; для него характерны анархистский взгляд на общество и острый юмор.

^C **Рейнак**, Саломон (1858—1932) — франц. археолог и филолог. Директор Музея национальных древностей в Сен-Жермен-ан-Лэ (с 1902 г.). Пятитомник «Культы, мифы и религии» написан в 1905—1923 гг.

^D Прежде всего для ног он сплел крылатые сандалии // Златые.

² *Reinach S. Cultes, mythes et religions. T. II, p. 50.*

52

ших грезах могут добавляться искусственно, как «фанерная» вставка. В поэтических произведениях они могут быть результатом копирования какого-нибудь книжного образа; иногда они вырождаются в пустую аллегория, обыкновенную риторическую привычку. Но тогда они бывают столь инертными и бесполезными, что психолог, который захочет поразмышлять о данных динамического воображения, не сможет ошибиться на их счет. Он всегда сумеет распознать правильно динамизированную пятку. Он узнает ее под разными бессознательными формами, тайком проскальзывающими в искреннее бессознательное, сохраняющее верность ониризму. Так, в «Потерянном рае» Мильтон говорит о некоем шестикрылом ангеле небесном: «...последняя пара затеняет его стопы и прикрепляется к пятам, это крылья с пестрыми перьями цвета небосвода». Видимо, больших крыльев для воображаемого полета недостаточно; надо, чтобы и у ангела небесного оказались онирические крылья.

И наоборот, наше исследование онирических крыльев даст нам возможность критиковать чистоту некоторых литературных документов. Сразу же приведем пример такой критики, направленной против повествования, где отсутствуют онирические крылья.

Среди «избирательных сновидений» Жан-Поля, воистину — как указывает Альбер Беген^A — напоминающих «поэтические грезы», фигурируют грезы полета. Итак, Жан-Поль, стараясь творить свои сновидения и управлять ими, видит грезы полета, *вновь засыпая утром*. Значит, это не ночные сновидения. И описывает он их в следующих выражениях: «Этот полет, то парящий, то взмывающий ввысь, когда руки бьют по воздуху, словно ветви, кажется мозгу настоящим купанием в эфире, сладострастным и успокаивающим, — если бы только от слишком стремительного кружения моих рук во сне у меня не кружилась голова и я бы не боялся припухания мозга. Действительно счастливому и полному восторга, оставаясь в теле и в сознании, мне

^A **Беген**, Альбер (1901—1957) — швейцарский франкоязычный литературовед. Автор книги о Нервале и романтизме «Романтическая душа и греза» (1937) и исследований о католических писателях Шарле Пеги и Леоне Блуа («Молитва Пеги» — 1942 г.; «Леон Блуа, нетерпеливый» — 1944 г.)

53

удалось взмыть в звездное небо и приветствовать песнями мироздание.

Уверенный в полной силе, не выходя из грезы, я во весь дух взбираюсь на стены, высокие, словно небо, чтобы увидеть по ту сторону от них бескрайние и блистающие просторы; ибо (тогда я так себе сказал), по законам духа и согласно *желаниям грез*, воображение должно покрыть горами и лугами все окрестное пространство, и каждый раз оно это делает. Я карабкаюсь на вершины, чтобы в свое удовольствие с них низвергнуться...

В этих избирательных сновидениях, или *полугрезах*, я непрерывно думаю о своей теории грез... Помимо прекрасных пейзажей, я ищу в них (хотя и всегда в полете, что определенно характеризует избирательные видения) прекрасные фигуры, чтобы обнять их... Увы! Часто мне приходится долго летать, их разыскивая... Мне случалось говорить являвшимся мне призракам: "Сейчас я проснусь, и вы рассеетесь"; а еще однажды я встал перед зеркалом и сказал в страхе: "Я хочу *видеть*, каков я с закрытыми глазами"¹.

Нетрудно удостовериться в *перегруженности* этого текста: объединение на одной и той же строчке размахивающих рук и ветвей нарушает динамическое единство грезы полета. В грезе можно сочетать две формы, но не две силы; динамическое воображение обладает паразитическим единством, и, конечно, не может быть, чтобы в одном и том же ночном переживании мы страшились «припухания мозга» и ощущали настоящее «купание в эфире, сладострастное и успокаивающее». К тому же для грезящего никакого мозга не существует. С другой же стороны, приписываемая сновидению телеология есть конструкция, каковую следует отнести к *рассказу о сновидении*. Во сне мы летаем не для того, чтобы достичь небес, а взмываем в небеса из-за того, что летаем. Наконец, у Жан-Поля слишком много побочных обстоятельств, а «средства для вознесения» слишком разнообразны. От такой перегруженности *онирические крылья* оказались стертными. Теперь же мы приведем противоположный пример, где воистину не будет ничего, кроме онирических крыльев.

¹ Цит. по: *Jean-Paul. Choix de Rêves. Trad., p. 40.*

54

IV

Следующий пример мы заимствуем из одиннадцатого сна Рильке, документа совершенно безупречного с точки зрения динамического воображения, поскольку все повествование индуцировано динамическим ощущением легкости и исходит из него.

«Затем встретилась какая-то улица. Мы спустились по ней вместе, мы шли рядом и одинаковыми шагами. Ее рука обняла мои плечи.

Улица была широкая и по-утреннему безлюдная; это был бульвар, который шел вниз, и уклона его было как раз достаточно для того, чтобы лишить шаги девочки оттенка тяжести. И она шла так, будто на стопах у нее были крылышки.

Я вспоминал...»¹

Так это было воспоминание, воспоминание, исполненное несказанной нежности! Это воспоминание о погруженных в сон формах, в которых, однако, пребывает нерушимая непреложность блаженства. Не здесь ли кроется громадное и недатированное воспоминание об ощущении невесомости, о состоянии, где ничто не имеет веса, а наша материя обладает прирожденной легкостью? Все возносит нас или поднимает — даже тогда, когда уклона улицы «как раз достаточно для того, чтобы лишить шаги девочки оттенка тяжести». Разве эта юная легкость — не признак той наделяющей нас уверенностью силы, которая отрывает нас от земли и внушает нам веру в то, что мы *естественно* поднимаемся в небеса, вместе с ветром, с его дуновением, возносимые *самим* впечатлением неизгладимого счастья. Если в ваших динамических грезах вы обнаружите этот хотя бы ничтожный уклон, эту чуть-чуть спускающуюся улицу — настолько чуть-чуть, что ваши глаза так и не заметят никакого спуска, — у вас вырастут крылья, крылышки на стопах; летучая, легкая и грациозная сила наполнит каждую из ваших пят, и простым отталкиванием от земли вы вскоре превратите спуск в подъем, а прогулку — в полет. Вы ощутите содержание «первого тезиса эстетики Ницше»:

¹ *Rilke R.M. Fragments en prose. Trad., p. 191.*

55

«Хорошее легко, все божественное ходит нежными стопами»¹.

Пробегая в видениях по *пологим склонам*, мы прекрасно чувствуем, что грезы способствуют нашему отдыху. Чтобы исцелить усталое сердце, один из медицинских методов предлагает *лечение местностью*. Этот метод рекомендует пополняемый список щадящих прогулок, которые должны вернуть расстроенную систему кровообращения к эвритмии. Когда в своих ночных переживаниях бессознательное в конце концов становится хозяином нашего единства, оно тоже направляет нас в своеобразном *лечении воображаемыми местностями*. Наше сердце, отягощенное дневным напряжением, исцеляется в течение ночи приятностью и легкостью онирического полета. Если к такому полету добавляется какая-то легкая ритмичность, то это сам ритм нашего умиротворенного сердца. И разве тогда *блаженство полета* мы ощущаем не самим сердцем? В стихах Рильке, написанных для г-жи Лу Альбер-Лазар, мы читаем следующие строки:

A travers nos cœurs, que nous tenons ouverts, passe le dieu, des ailes à ses pieds.

(Сквозь наши сердца, которые мы держим открытыми, проходит бог с крыльями на стопах.)

Нужно ли подчеркивать, что такие стихи невозможно пережить по-настоящему без сопричастности воздушной стихии, тезис о которой мы выдвигаем? Крылышки Меркурия — это крылья человеческого полета. Их интимный характер настолько глубок, что можно сказать, что они сообщают нам сразу нечто и от полета, и от неба. Кажется, будто мы находимся в какой-то летящей вселенной или летящий космос проявляется в глубинах нашего существа. Мы ощутим этот восторг от полета, если поразмышляем над стихотворением, позаимствованным из альбома, переведенного г-жой Лу Альбер-Лазар (IV):

¹ Ницше Ф. Казус Вагнер // Ницше Ф. Соч. В 2 т. Т. 2. М., 1990, с. 528 (пер. Н. Полилова).

56

Vois, je l'ai su, qu'ils existent
ceux-là, qui, jamais, n'apprirent la marche
commune par les hommes.
Mais l'ascension dans des cieux
soudain épanouis
leur fut début. Le vol...
Ne demande pas
combien de temps ils sentirent; combien de temps
on les vit encore. Car des cieux invisibles
des cieux indicibles sont
au-dessus du paysage intérieur.

(Взгляни, я знаю, они существуют,
те, кто никогда не учились ходьбе,
принятой меж людьми.
Но вознесение в небеса
внезапно просиявшие
было первым их шагом. Полет...
Не спрашивай,
сколько они ощутили времени, и как долго
мы их еще переживали. Ибо незримые небеса —
это несказанные небеса
у них над ландшафтом души.)

Для такой искренней души, как душа Рильке, онирические события, сколь бы редкими они ни были, связаны с жизнью нашей субстанции; они вписаны в продолжительное динамическое прошлое нашего существа. Разве функция онирического полета — не учить нас преодолевать страх падения? Разве в своем блаженстве такой полет не отмечен знаком наших первых успехов в борьбе с этим фундаментальным страхом? Так какую же роль предстояло сыграть онирическому полету в скудных и нечастых утешениях души Рильке? Тот, кто мучился, слыша звонкое падение булавки на пол или ужасающий шум листьев в фатальной симфонии падения всего и вся — с каким нежным удивлением встречал он в своих грезах существа с крылышками на стопах! Переживая в сновидениях частую связь падения с полетом, мы видим, как страх может превратиться в радость.

57

Вот уж поистине *рильковское переворачивание*. Это достаточно ясно доказывает заключительная часть одиннадцатого сна — а она так прекрасна! «Разве ты не знал, что радость — это, на самом деле, испуг, которого мы не боимся? Мы пробегаем сквозь испуг из конца в конец, и это как раз и есть радость. Испуг, у которого мы только не знаем начальной буквы. Испуг, которому мы доверяем». И тогда онирический полет — замедленное падение, падение, после которого мы с легкостью и без ущерба встаем. Онирический полет есть синтез падения и вознесения. Только душа, в которой осуществился тотальный синтез (а такой и была душа Рильке) умеет сохранить даже в радости испуг, преодолеваемый радостью. В душах менее целостных и более раздробленных только и остается, что воспоминание, сочетающее противоположности и позволяющее прожить одно вслед за другим, когда одно служит причиной другого, — муку и радость. Но именно яркий свет, коим мы обязаны грезе, показывает нам, что испуг может порождать счастье. Если один из изначальных страхов — когда мы вспоминаем их последовательность — есть страх падения; если самая большая — физическая и моральная — ответственность человека есть ответственность за свою *вертикальность*, то насколько же сновидение, выпрямляющее, динамизирующее нашу прямизну, натягивающее лук нашего тела от пяток к затылку, избавляющее нас от нашего веса, дающее нам первое и единственное переживание воздушной стихии, — насколько же такое сновидение должно быть целебным, ободряющим, чудесным и волнующим! Какие же воспоминания суждено ему оставить в душе, которая умеет сочетать ночные впечатления с дневными поэтическими грезами! А вот психоаналитики все твердят нам, что греза полета — это символ сладострастия и что мы видим ее, чтобы, по словам Жан-Поля, «обнимать прекрасные фигуры». Если для того, чтобы избавиться от удушающей нас тревоги, необходима любовь, то греза полета действительно может обезболить на ночь несчастную любовь, ночным блаженством она может восполнить невозможность любви. Но грезе полета свойственны и менее косвенные функции: она и есть реальность ночи, самостоятельная ночная реаль-

58

ность. Если считать, что дневная любовь исходит из реализма ночи, то любовь, обретающая удовлетворение в онирическом полете, представляется нам как частный случай левитации. Для некоторых душ, способных к могущественным ночным грезам, «любить» означает «летать»; ведь онирическая левитация — более глубокая, сущностная и простая психическая реальность, нежели сама любовь. Эта потребность ощутить облегчение и освобождение, эта необходимость пользоваться широкой ночной свободой предстает как некая психическая судьба, как сама функция нормальной ночной жизни, успокаивающей ночи.

V

Ночному ощущению онирического полета предстояло заинтересовать гипнопедагогов. Однако же думали они лишь о том, как научить нас хорошо спать, — а кое-какие замечания о гипнопедии, к примеру, Олдоса Хаксли^A едва ли выходят за рамки фантастических

предвосхищений этого англосакса¹. Согласно же нашему личному опыту, чтобы как следует заснуть, необходимо отыскать основную стихию нашего бессознательного. Точнее говоря, нам необходимо спать в собственной стихии. Хороший сон наступает от укачивания или от ощущения несомости, и воображению прекрасно известно, что несет нас или укачивает что-то, а не кто-то. Во сне мы становимся бытием единого Космоса; нас укачивает вода, нас уносят сами небеса, уносит воздух, которым мы дышим, — уносит в ритме нашего дыхания. Вот они, сны детства или, во всяком случае, спокойный сон юности, когда ночная жизнь столь часто становится приглашением к путешествию, к бесконечному путешествию. Сирано де Бержерак в «Предисловии к комической истории государств и империй на Солнце» пишет: «В самом счастливом возрасте я засыпал — и казалось, что, став легким, я возноился к облакам...» В основу своих изобретений Сирано — тем самым — с полным основанием кла-

^A Антиутопия англ. писателя Олдоса Хаксли (1894—1963) «О прекрасный новый мир» написана в 1932 г. ¹ См.: Huxley A. Le meilleur des mondes. Trad., p. 30.

59

дет некий позитивный психологический опыт, ибо как же не посчитать позитивным ночной полет нашей полной грез юности? Механизмы, используемые Путешественником в Солнечные и Лунные империи, были добавлены, когда Сирано изучил картезианскую механику. Впрочем, это тоже механика, «наклеенная» поверх живого организма. Вот почему сочинения Сирано развлекают, но не волнуют нас. Они принадлежат царству фантазии; слишком уж стремительно они утратили связь с великой родиной воображения.

Следовательно, настоящая гипнопедия должна помочь нам экстериоризовать могущество онирического полета. Возможно, субстанциалистские интуиции — и даже более грубые интуиции питания позволяют нам найти на этом пути более могущественные материальные образы, нежели те, к которым прилаживают крылья, колеса и рычаги. Кто же подолгу не грезил, видя, как на фоне летнего неба летят крылатые семена одуванчиков и чертополоха? Так, Жюль Дюгем сообщает, что в Перу, чтобы *летать*, едят «легкое зернышко, несомое по воле ветров». Аналогично этому Жозеф де Местр упоминает, «что египетские жрецы... в периоды установленных законом очищений ели только мясо птиц, так как птицы считались наиболее легкими из всех животных» (Les Soirées de Saint-Petersbourg. Т. II, p. 238). Один арабский натуралист представляет себе птицу, как *облегченное* животное. «Бог облегчил вес их тел, устранив множество частей... как, например, зубы, уши, желудочек, мочевой пузырь, спинные позвонки» (Цит. по: Voffito Biblioteca Aeronautica Italiana, p. XLIX). В сущности, для того чтобы летать, нам необходимы не столько крылья, сколько крылатая субстанция и окрыляющая пища. Поглощение *легкой* материи или осознание *легкости* сущности — это одна и та же греза, выражаемая по очереди то материалистом, то идеалистом. Как бы там ни было, любопытно прочесть в сноске примечание издателя «Вечеров» (Les Soirées): «Излишне отмечать, что это выражение следует воспринимать в обыденном смысле, как "*легкое мясо*".» Издатель изо всех сил желает найти материальный смысл у предписания, в котором задействованы столь очевидные воображаемые значимости. Мы имеем здесь прекрасный пример рационализации, для которой недоступна психологическая реальность.

60

Мы найдем бесчисленные примеры материалистической мысли, верящей в то, что успех полета обеспечивается природой перьев, если взглянем на историю последователей Икара. Так, некий итальянец, проживавший при шотландском дворе, аббат Дамиано, попытался в 1507 г. совершить полет с помощью крыльев, изготовленных из перьев. Он бросился с башни, однако упал и поломал себе ноги. Свое падение он объяснил тем фактом, что при изготовлении крыльев использовал несколько пегушиных перьев. В этих пегушиных перьях проявилось «естественное сродство» с птичьим двором, подавившее влияние перьев действительно *воздушных*, которые обеспечили бы полет в небеса, если бы крылья состояли только из них (ср. Lauffer. The Prehistory of Aviation. Chicago, 1928, p. 68).

Следуя нашему непреложному методу, попробуем изучить примеры, в которых материализм причастности «через пищу» предстает хотя и в весьма грубой форме, но в примере более литературном и изысканном; и все же в нем, на наш взгляд, задействован тот же образ. В «Потерянном рае» Мильтон изображает своеобразную растительную сублимацию, которая в продолжение своего роста готовит череду яств, становящихся все более эфирными:

«Так от корня взмывает более легкий зеленый стебель; от стебля исходят более воздушные листья; наконец, совершенный цветок испускает свои ароматы. Цветы и их плод, пища человека, постепенно становясь все более эфирными по некоей шкале, устремляются к духам жизненным, животным, интеллектуальным; они порождают сразу жизнь и чувство, воображение и рассудок, а из всего этого душа получает разум...

Может прийти эпоха, когда люди станут причастными ангельской природе, когда для них не будет существовать ни неприятной диеты, ни слишком легкой пищи. Возможно, напитанные сим телесным питанием, тела ваши смогут, наконец, превратиться в сплошной дух; они усовершенствуются с течением времени и — подобно нам — полетят на крыльях в Эфир» {*Milton J. Paradis perdu. Trad. Chateaubriand. 1. V, p. 195*).

61

«Любая метафора есть уменьшенный миф», — писал Вико^А. Мы видим, что метафора может стать также и физикой, и биологией, и даже режимом питания. Воистину материальное воображение является пластическим посредником, связывающим литературные образы с субстанциями. Выражая себя *материально*, мы можем вложить всю жизнь в стихи.

VI

Чтобы как следует доказать, что наше, кажущееся столь узким, толкование онирического полета может служить обобщенной основой для понимания некоторых литературных произведений, мы сейчас бросим быстрый взгляд на поэзию Шелли с этой конкретной точки зрения. Шелли, несомненно, любил природу как целое — лучше, чем кто-либо иной, он воспевал большие реки и море. Его трагическая жизнь навсегда связала его с судьбой вод. Между тем отпечаток *воздушной* стихии кажется нам здесь более глубоким, и если бы для определения поэзии можно было обойтись одним прилагательным, то, несомненно, мы без труда пришли бы к согласию в том, что поэзия Шелли является *воздушной*. И все же, каким бы точным ни был этот эпитет, его для нас недостаточно. Потому-то теперь мы хотим доказать, что с материальной и динамической точек зрения Шелли — поэт воздушной субстанции. Воздушные явления: ветер, запах, свет, существа без формы оказывают на него *непосредственное* воздействие: «Ветер, воздух, запах цветка вызывают во мне бурные эмоции»¹. Размышляя над творчеством Шелли, мы начинаем понимать, в какой степени некоторые души реагируют на *буйство кротости*, насколько они чувствительны к весу невесомого, как они динамизируются от сублимации.

Впоследствии мы получим массу доказательств — прямых и косвенных — тому, что поэтические грезы Шелли

^А Вико, Джамбаттиста (1668—1744) — итал. философ, автор «Принципов новой науки об общей природе наций» (1725). Среди прочего считал, что воображение предшествует рациональной мысли, а поэтический и образный язык — аналитическому и концептуальному.

¹ Цит. по: *Cazamian L. Etudes de psychologie littéraire*, p. 82.

62

отмечены *онирической искренностью*, каковую мы считаем решающей для поэзии. Но для начала, чтобы сформулировать смысл дискуссии, приведем образ, где со всей очевидностью предстает «онирическое крыло»: «Откуда вы пришли, такие дикие и легкие? Ибо на ногах у вас сандалии молний, а крылья ваши приятны и нежны, словно мысль» (*Œuvres complètes. Trad. Rabbe. T. II, p. 209*). Здесь присутствует легкое скольжение образов, которое отделяет крылья от сандалий молнии, — но это скольжение не в силах разорвать единство образа; этот образ обладает целостностью, а приятное и нежное здесь — именно движение, а отнюдь не крыло и не перья крыла, которые может ласкать рука грезящего. Повторим, что для такого образа не годятся аллегорические атрибуты, и понимать его надо восхищенной душой, как воображаемое движение. Нам хотелось бы сказать, что этот образ — действие души и что мы поймем^А этот образ, если совершим это действие. «Антилопа в застывшем порыве своего стремительного бега была бы не столь эфирна и легка», — говорит Шелли в другом месте (*Œuvres complètes. Trad. Rabbe. T. II, p. 263*). Понятием *«застывший порыв»* Шелли дает как бы иероглиф, над расшифровкой которого пришлось бы изрядно потрудиться формальному воображению. Динамическое воображение предоставляет ключ: застывший порыв как раз и есть *онирический полет*. Поэта может объяснить только другой поэт. Исходя из этого *застывшего порыва*, оставляющего в нас след своего полета, мы могли бы рассмотреть следующее трехстишие Рильке:

Ou nul chemin n'était tracé
nous avons volé.
L'arc en notre esprit est encore marqué.
(Там, где не прочерчены пути,
летали мы.

В нашем духе остался отпечаток дуги полета)¹.

^А Игра слов **comprendre — entreprendre**.

¹ *Rilke R.M. Trad. Lou Albert-Lasard (VI)*.

63

Теперь, когда мы осознали фундаментальную приметку поэзии Шелли, примемся за более подробное изучение ее глубоких истоков. Возьмем, например, его «Освобожденного Прометея». Довольно скоро мы поймем, что это — *Прометей воздушный*. Если этот титан прикован к горной вершине, то именно для обретения жизни небес. Он стремится ввысь *всем напряжением* собственных цепей. Динамика его *стремлений* совершенна.

Несомненно, Шелли в своих гуманистических чаяниях и в светлых грезах о более счастливом человечестве видел в Прометее героя, *поднимающего* человека на бунт против Судьбы, против самих богов. В творчестве Шелли ясно прочитываются все социальные требования поэта. Но средства и движения его воображения совершенно не зависят от общественных страстей. Мы даже полагаем, что истинная поэтическая сила «Освобожденного Прометея» ни в одном из своих элементов у социального символизма не заимствована. Воображение некоторых душ скорее космично, нежели социально. По нашему мнению, это относится и к воображению Шелли. Его боги и полубоги не столько личности-образы (более или менее близкие человеческой природе), сколько *психические силы*, собирающиеся сыграть определенную роль в Космосе, одушевленном подлинной психической судьбой. Не следует поспешно утверждать, что в таком случае персонажи становятся *абстракциями*, ибо *сила психического возвышения*, прометеевская сила по преимуществу, в высшей степени конкретна. Она соответствует хорошо известному Шелли психическому *действию*, которое он хочет внушить своему читателю.

Для начала вспомним, что «Освобожденный Прометей» был написан «на холмистых руинах терм Каракаллы, среди цветочных полян...», рядом с «подвешенными в воздухе мостовыми пролетами, дающими ощущение головокружения — *dizzy arches suspended in air*». Житель *земной* стихии узнал бы здесь опоры моста; человек *воздушный* только и видит, что «*подвешенные в воздухе пролеты*». Точнее говоря, Шелли созерцает даже не *контуры* пролетов, а, дерзнем сказать, само *головокружение*. Всей своей душой Шелли обитает на воздушной родине, находящейся на громадной высоко-

64

те. Эта родина драматизируется его головокружением, вызываемым искусственно ради радости его триумфального преодоления. Так человек пытается разорвать свои цепи, чтобы узнать, какой порыв дарует ему свободу. Но ошибаться тут не следует: позитивным действием является именно освобождение. Оно-то и знаменует превосходство интуиции воздуха над земной и «твердой» интуицией цепей. Преодоление такого головокружения, сама цепь, содрогаящаяся от порыва к свободе, — вот в чем смысл прометеевского динамизма.

Впрочем, уже начиная с предисловия Шелли настаивает на весьма психологическом смысле, который следует придавать его образам Прометея. «Использованные мною образы, по большей части, взяты из действий человеческого духа или из объясняющих их внешних действий: вещь довольно необычная для современной поэзии, хотя Данте и Шекспир изобилуют примерами такого рода, и Данте больше, чем какой-либо другой поэт и с большим успехом»¹. Тем самым «Освобожденный Прометей» вручается под покровительство Данте — наиболее «вертикального» из поэтов, поэта, исследовавшего две вертикали: Рая и Ада. Для Шелли любой образ представляет собой *действие*, действие человеческого духа; в этих образах есть некий внутренний духовный принцип — даже тогда, когда нам кажется, будто они — попросту отражения внешнего мира. Следовательно, когда Шелли говорит нам: «поэзия есть мимическое искусство», это следует понимать так, что она подражает тому, чего мы не видим: глубинной человеческой жизни. Это мимесис не столько движения, сколько силы. Для изображения видимой жизни и производимых нами движений достаточно прозы. Сокровенные силы духовной жизни могут предстать дневному свету лишь в стихах. Последние образуют феномены этих психических сил в шопенгауэровском смысле термина. Все истинно поэтические образы имеют вид *духовной операции*. И все же для понимания поэта в шеллианском смысле анализ «операций человеческо-

¹ *Shelley P. Œuvres. Trad. Rabbe. T. II, p. 120.*

65

го духа» в стиле Кондильяка^A недопустим — в противоположность тому, что можно было бы подумать при торопливом прочтении предисловия к «Освобожденному Прометее». Задача поэта состоит в «легком подталкивании» образов, чтобы тем самым увериться в том, что человеческий дух оперирует ими по-человечески, чтобы увериться в человечности этих образов, — образов, очеловечивающих силы космоса. И тогда мы будем подведены к космологии человеческого. Вместо переживания наивного антропоморфизма мы вернем человека стихийным и глубинным силам.

Итак, духовная жизнь характеризуется своей главенствующей операцией: она стремится к росту и возвышению. Она инстинктивно ищет высоты. Для Шелли, стало быть, все поэтические образы являются *операциями возвышения*. Иначе говоря, поэтические образы являются *операциями* человеческого духа в той мере, в какой они даруют нам легкость, поднимают, возвышают нас. Они имеют лишь одну ось координат: вертикальную. По сути своей, они воздушны. Если хотя бы одному образу в стихотворении не удастся выполнить эту функцию облегчения, стихотворение рухнет, человек возвращается к своему рабству, и цепи опять начинают ранить его. Поэтика Шелли — при полной неосознанности всего этого гением — сводится к избеганию такой случайной тяжеловесности и связывает в единый искусно составленный букет разнообразные цветы вознесения. Кажется, что бережным прикосновением руки поэт может измерить силу выпрямления любого колоска. Читая Шелли, понимаешь глубокое изречение Массон-Урселя^{В, 1}: «Ощущение вершин духовного пути напоминает прикосновение». Мы именно *прикасаемся* к растущим высотам. Динамические образы Шелли «функционируют» в этой области вершин духовного пути.

^А **Этьеун Бонно де Кондильяк** (1714—1780) среди прочего считал, что только анализ способен преодолеть несовершенные соответствия между знаками и идеями. Отсюда его изречение «Наука — это хорошо сделанный язык»

^В **Массон-Урсель**. Поль (1882—1956) — франц. востоковед, автор книг по истории индийской культуры, йоге и сравнительной философии «Метафизический факт» — 1941 г

¹ *Masson-Oursel P. Le fait métaphysique*, p. 49.

66

Мы без труда можем уразуметь, что образы, столь мощно поляризованные по принципу *высоты*, могут легко обрести социальную, моральную и прометеевскую значимость. Но такие значимости не обнаруживаются в результате поисков и не являются целью для нашего поэта. Еще до социальных метафор динамический образ раскрывается как изначальная психическая ценность. Любовь к людям ставит нас выше нашего бытия и добавляет лишь одну возможность тому, кто непрестанно хочет жить выше собственного бытия, на вершинах бытия всеобщего. Так воображаемая левитация вбирает в себя все метафоры человеческого величия; однако же психический реализм левитации обладает и собственными импульсами, внутренней силой движения. Это динамический реализм воздушной психики.

В нашей книге «Вода и грезы» мы анализировали поэтические темы лодки^А. Мы показали, что эти темы очень важны, так как они имплицитно подразумевают бессознательное воспоминание о *блаженстве от укачивания*, о колыбели, в которой человек *безраздельно* ощущает безграничное счастье. Мы также отмечали, что для некоторых грезовидцев качающаяся на волнах барка из грезы неощутимо покидает воду, устремляясь в небеса. Только теория динамического воображения может объяснить непрерывность таких образов, тогда как никакой реализм форм, ни одно ощущение при бодрствовании обосновать их не может. Принцип непрерывности динамических образов воды и воздуха и есть не что иное, как *онирический полет*. Следовательно, как только мы поймем глубинный смысл блаженства от укачивания и подойдем к нему с позиции легкости онирических путешествий, воздушное странствие покажется нам несложным трансцендированием плавания по волнам: существо, укачиваемое в колыбели, висящей совсем рядом с землей, теперь укачивается материнскими руками. Теперь в нем реализуется превосходная степень блаженства от укачивания — блаженство от несомости. А значит, мы без труда поймем, что все образы воздушного странствия являются обра-

^А Преимущественно в конце главы «Вода материнская и женственная»

67

зами нежности. Если сюда и подмешивается сладострастие, то лишь как отзвук, как нечто смутное и нежное. Грезовидца воздушной стихии никогда не терзают страсти, его никогда не уносят бури и аквилон, или, во всяком случае, он всегда ощущает себя в хранящей ладони, в покровительствующих руках.

Шелли тоже довольно часто доводилось плыть в воздушной лодке. Он жил поистине в *колыбели ветров*. «Наша лодка, — пишет он в «Эпипсихидионе», — похожа на альбатроса, чье гнездо — далекий Эдем на багровом Востоке; и мы устроимся меж его крыльев, пока Ночь и День, Ураган и Штиль продолжают свой полет...»¹. Если бы потребовалось сочетать образы зрительно, мы потеряли бы всякую надежду объединить лодку с альбатросом и когда-нибудь увидеть гнездо, подвешенное на горизонтальных лучах зари. Но динамическое воображение дает иные возможности. Писательница, реализм которой зачастую мешает грезам, Жорж Санд, изобразила в «Крыльях смелости» птицу, кладущую в гнезда облаков яйца, высиживаемые ветром, но по-настоящему этот образ она не пережила, и он не может способствовать нашей сопричастности воздушной жизни и странствиям по воздуху — что под силу образам Шелли².

Ils vont éclore d'un gros oeuf de nuage

Au nid de myosotis du ciel.

(Они вот-вот вылупятся из большого облачного яйца
В гнезде небесной незабудки.)

Аналогично лодке, *плавучий остров* — весьма распространенное феерическое зрелище для психики, посвященной воде, — преобразуется для воздушной психики в *подвешенный остров*. Земля обетованная для поэтики Шелли — воистину «остров, подвешенный между Небом, Воздухом, Землей и Морем» и покачиваемый в прозрачной тишине. Мы прекрасно понимаем: *поэт видит* небесный остров как раз потому, что воображает или переживает спокойное укачивание. Движение, создающее видение, движение пережи-

¹ Shelley P. Epipsychidion // Œuvres. Trad. Rabbe. T. II, p. 274.

² Ср.: Guéguen P. Jeux cosmiques, p. 57.

68 -

тое приносит бальзам умиротворения, коего никогда не дало бы созерцаемое движение. Сколько же раз поэт находил покой «на блуждающих островках воздушной росы» (р. 249)? В беспредельности неба Шелли живет во дворце, построенном из «кусков яркого и ясного дня», покрытом «досками лунного света». Когда мы изучим воображаемый союз освещающего и возвышающего, когда мы продемонстрируем, что к свету и к высотам нас устремляет одна и та же «операция человеческого духа», мы вернемся к этой воле к строительству прозрачных домов, к тусклому отвердению всего, что мы страстно любим в ускользящем эфире. Отныне нам хотелось бы довериться впечатлению, будто здесь несет и укачивает грезовидца сам свет. В царстве динамического воображения это — одна из ролей объемного света с формами круглыми и подвижными; в нем нет ничего пронзительного или режущего. И тогда свет, настоящий брат тьмы, несет тьму на руках. С высоты башен и возвышенных террас «кажется, будто и День, и Ночь и Земля, и Океан спят на руках друг у друга и грезят о волнах, о цветах, об облаках, о лесах, о скалах: обо всем, что мы читаем в их улыбках и называем реальностью»¹. В *подвешенном острове* все воображаемые стихии — вода, земля, огонь и ветер — перемешивают свои цветы благодаря воздушному преобразению. Подвешенный остров находится на небе, и небо это является физическим, а его цветы — платонические идеи цветов земных. Это наиболее *реальные* из всех платонических идей, какие когда-либо созерцали поэты. И если, вслушиваясь в стихи Шелли, мы хотим по-настоящему пережить воздушную идеальность их образов, нам следует признать, что такая идеальность — нечто большее, нежели идеализация земных картин. Воздушная жизнь и есть реальная — и, наоборот, жизнь земная есть жизнь воображаемая, мимолетная и дальняя. Леса и скалы — объекты смутные, ускользящие и заурядные. Подлинная родина жизни — это голубое небо, а «*птица*» мира — дуновения и ароматы.

¹ Возможно, именно при помощи таким образом материализованных идей можно истолковать шопенгауэровские интуиции, в которых утверждается, что цвета представляют собой сочетания света и мрака.

69

Как хорошо понял бы Шелли следующий образ из стихотворения Рильке:

Vues des anges, les cimes des arbres peut-être
Sont des racines, buvant les cieux;
Et dans le sol les profondes racines d'un hêtre
Leur semblent des faites silencieux.

(Vergers, XXXV111)

(На взгляд ангелов, верхушки деревьев, — быть может,
Корни, пьющие небо;

А глубокие корни бука в почве

Кажутся им молчаливыми верхушками крыш.)

(Сады. XXXVIII)

Когда мы спим на той же высоте, что и Шелли, когда мы грезим вместе со всеми дуновениями ветра, гигантские горы и морская гладь непрестанно пронзают сон Земли и Океана. Во вращающемся калейдоскопе Дня и Ночи безграничное и недвижимое Небо укачивает Землю вместе с Океаном, и оба они засыпают в одном и том же блаженстве. Поэтика Шелли — это поэтика *укачиваемой беспредельности*. Мир для Шелли — это громадная колыбель, — колыбель космическая, откуда постоянно взлетают грезы. Еще раз — подобно тому, как мы столько раз видели в наших исследованиях материального воображения воды, — мы пронаблюдаем, как ощущения грезовидца возносятся на *космический уровень*.

Возможно, нас обвинят в том, что мы пользуемся методом несложного преувеличения и «повышаем голос», вместо того чтобы попросту предъявить наши доводы. Но если мы положим предел этому преувеличению и откажемся от напыщенности, психологии грезы будет чего-то недоставать. Можно ли назвать настоящей грезой, не изменяющую размеры мира? А

видение, не *увеличивающее* мироздания, — видением поэта? Поэт воздуха беспредельно увеличивает мир, и потому г-н Луи Казамьян смог написать в комментариях к «Эоловой арфе», что Шелли «всем существом вибрирует от тысячи чувствительных волн, посылаемых ему природой, которая, возможно, овеивает струны вселенной»

70

тем идеальным бризом, что сразу можно назвать и душою каждого существа, и Богом Мироздания»¹.

Итак, ни в одной литературе нет поэзии более просторной, более пространственной, более «разбухающей», нежели поэзия Шелли, — или, точнее говоря, поэзия Шелли и есть пространство, — пространство, динамизированное вертикально, а также дающее рост и укрепляющее все существа в тяготении ввысь. В такое пространство невозможно войти без сопричастности восхождению, вознесению. В нем нельзя жить, не слыша шепота приглашения: «Настал День, и ты должен улететь со мною» (т. II, р. 273). В поэтике Шелли все предметы испытывают постоянное искушение покинуть Землю ради Неба. Образы, не постижимые для формального воображения, предстанут в *непосредственно* явленной форме, как только мы поймем тип динамики, соответствующий им в *непосредственном* воображении поистине *стихийных* импульсов. К примеру, как по-иному можно истолковать страницы, подобные вот этой: «Часто она любила карабкаться по очень крутой лестнице затвердевшего пара до острой оконечности какой-нибудь тучи, затерянной в небесах, и — подобно Ариону^A на спине дельфина — с песнью плыла на облаке сквозь безбрежный воздух; часто, следуя по извилистым следам молнии, она прыгала по площадкам ветра»². У неба нет берегов, так как вознесение не знает препятствий. Для такого динамизированного воображения все линии подобны вихревым следам, все небесные знамения означают зов, а желание вознесения сопрягается со всеми — и даже наиболее мимолетными — видимостями вертикальности.

Поистине можно сказать, что поэзия Шелли «осаждает в осадок» воздушные образы подобно тому, как жизненный порыв, по Бергсону, откладывает живые формы по пути своего взлета. И наоборот, чтобы понять поэтичность воздействия любого образа нашего автора, к нему следует до-

¹ Cazamian L. Études de psychologie littéraire, p. 53.

^A **Арион** — греческий поэт-лирик (VII в. до н.э.). Жил на острове Лесбос в городе Митилена. Согласно легенде, сообщенной Геродотом, был спасен дельфином после того, как пираты бросили его в море.

² Shelley P. Œuvres. T. II, p. 249; La Magicienne de l'Atlas. T. V.

71

бавить движение. Вот так скопление облаков становится *лестницей* лишь в тех случаях, когда нам хочется на них взобраться, когда мы всеми фибрами души стремимся подняться еще выше. Для читателя же, который отвергает весьма своеобразный поэтический порыв, эти образы производящий, они становятся смутными или пустыми. И напротив, воображение, симпатически динамизированное, найдет их живыми, т.е. *динамично прозрачными*. Ибо тогда можно вести речь о динамической ясности и незаурядности. Такие динамические ясность и незаурядность соответствуют динамическим же и естественным первоинтуициям. В сфере динамического воображения все формы привносятся движением: невозможно представить себе сферу, не наделив ее вращением, стрелу без полета, а женщину — без улыбки. Если же поэтическая интуиция расширяется до размеров вселенной, то причина здесь в том, что глубинам нашей души ведомы наиболее значительные вселенские восторги. Все несет нас к высотам, к облакам, к свету, к небу, ибо летит сама наша сущность, ибо в нас есть нечто от полета. Шелли были знакомы (т. II, р. 217) «летучее ликование, которое невозможно сдержать... упоение наслаждением, обволакивающим меня, подобно светящейся атмосфере, и несущим меня, как облако, несомое собственным ветром». Как мы видим, ветер находится в облаке, а облако — субстанция ветра, облако в самой своей субстанции содержит принцип воздушной подвижности. Подвижность — это само изобилие легкой субстанции. Чтобы понять первоизданный характер материального и динамического воображения, нам не придется слишком долго раздумывать над образами, подобными шеллианским, где воображение материальное и воображение динамическое без конца обмениваются своими принципами. Все воздушные существа прекрасно знают, что летит именно присущая им субстанция, естественно, без усилий, без движений крыльев. Они «пьют ветер собственной скорости» (р. 180—182). Бессмертно в нас именно движение, а не субстанция — «движение может превращаться, но не может умирать».

Разве образ движущегося тела, уносимого «ветром собственной скорости», отличается от аристотелевского анти-

72

перистазиса^А, обнаруженного Пиаже в детском мышлении (La causalité physique chez un enfant, p. 27)? И все же поэт обладает секретом, позволяющим ему лишить этот образ одновременно и всякого ребячества, и всего, что напоминает философскую теорию. Доверяя тело и душу воображению, поэт обращается к психической первореальности: к *образу*. Он живет в самом динамизме образа, жизнью этого образа. И тогда все рациональные или же объективные редукции теряют смысл. Переживая этот образ вместе с Шелли, мы убеждаемся, что *образы не стареют*. Писать о *возрастах воображения* имело бы мало смысла, тогда как книга, подобная трактату Леона Брюнсвика^В «Возрасты разума», ясно повествует об интеллектуальном мужании. Иначе говоря, воображение — это принцип вечной юности. Оно омолаживает дух, возвращая ему динамичные первообразы.

От этого динамизирующего воображения ничего не ускользает. Шелли, к примеру, пишет в «Атласской волшебнице»: «Порою ей нравилось добираться до верхних потоков воздуха, вращающих землю "по ее каждодневной орбите"¹ и добиваться разрешения Духов этих сфер взять ее в их хор» (т. II, p. 249). Для этих духов «петь» означает «действовать», и действовать материально. Они живут в воздухе, они живут воздухом. Благодаря воздуху возможны вся жизнь и все движения. Землю вращает дуновение ветра. Громадный земной шар, как и любая сфера, обладает для динамического воображения отменной подвижностью вращения.

Такая воображаемая астрономия вызовет улыбку рационалиста; тот спросит у поэта: ну что такое, в самом деле, «каждодневная орбита Земли»? Другой рационалист обвинит «летучую» поэтику Шелли в том, что она — просто па-

^А **Антиперистазис** — обратное круговое давление, термин из «Физики» Аристотеля (См.: Собр. соч. В 4 т Т. 3. М., 1981, с. 139, 261).

^В **Брюнsvик**, Леон (1869—1944) — франц. философ, занимавшийся проблемами кантианской критики в свете естественных наук. Опубликовал в сотрудничестве с Пьером Бутру и Феликсом Газье авторитетнейшее издание «Мыслей» Паскаля, расклассифицировав их в тематическом порядке.

¹ Надо ли напоминать, что в космогонии Декарта землю вокруг ее оси вращает материя небес? Вот доказательство того, что интуиции «трезвого» мыслителя не всегда радикально отличаются от видений поэта.

73

раффраза научных законов расширения газов^{А. 1}. Поддерживая подобный комментарий, Уайтхед вспоминает энтузиазм модерниста Шелли в отношении физических наук. Классическая литературная критика, жадная до точных знаний, с легкостью поверит, будто эти ссылки на науку играют какую-то роль. Фактически же считать, что теория «расширения газов» сыграла хотя бы ничтожную роль в поэтике Шелли, означает забывать о самостоятельном характере поэтических грез у великого поэта.

Критические труды Поля де Рёля, обыкновенно весьма тонкие и учитывающие нюансы, в данном случае попадают мимо цели совершенно так же, как и гипотезы математика-философа. Критик оказался сбитым с толку *атласской волшебницей*, которая изготавливает некое сложное существо «из огня, снега и жидкой любви». Биолог, разумеется, найдет здесь к чему придраться! Но настоящий грезовидец сразу же оценит динамическую выразительность этой смеси. Если огонь дает жизнь, если жидкая любовь (поразительная находка!) дает любимую материю, то от снега здесь — белизна, красота, панорама вершин. Снег — а здесь это снег воздушный, снег высокогорный — наделяет сотворенное существо той нереальной внешностью, которая для Шелли и является вершиной реальности. А читая следующие великолепные строки:

Yoked to it by an amphisbaenic snake,
The likeness of those winged steeds,

(Запряг туда двуглавого змея,
Подобие крылатых скакунов,)

Поль де Рёль «испытывает искушение протереть глаза». Он пишет, что строки такого рода подлежат ведению психоанализа, и добавляет: «Так прервем же эту обвинительную

^А **Уайтхед**, Альфред Норт (1861—1947) — англ., а с 1924 г. — амер. математик, философ и историк мысли. В книге «Наука и современный мир» (1925) он посвящает целую главу естественно-научным интуициям романтиков.

¹ См.: Уайтхед А.Н. Наука и современный мир // Избранные работы по философии. М., 1990, с. 143.

74

речь, которая направлена лишь к тому, чтобы успокоить совесть критика». Так критиком является совесть (что за странное признание!), которую надо успокаивать?

И все же на страницах, где Поль де Рёль глубже проникается творческой стихией Шелли, он пишет, что шеллианский стих — «орган легче воздуха, *крыло*, позволяющее взлететь и

держашее в полете»¹. Де Рель к тому же весьма справедливо утверждает, что для Шелли речь идет «о передаче движений души или души в движении». Нам предстоит возвратиться к синтетическому характеру динамического воображения, которое приводит в движение всю душу. Мы увидим, что передача движений от души к душе, целиком вовлеченной в движение, как раз и представляет собой великий урок онирического полета. Онирический полет придает грезовидческому опыту поразительное единство. Он дарует грезящему гомогенный мир, дающий возможность проверять на дневных картинах грандиозные прозрения ночного опыта. Нам кажется, что поэтику Шелли нельзя охарактеризовать лучше, нежели назвав ее онирическим полетом, достигающим полноты света.

Движение, переживаемое нами в воображении целостно, без труда может сопровождаться воображаемой музыкой. Значительные небесные движения передают божественную гармонию. Несомненно, философская астрономия типа пифагорейской, размышляя над временно-числовыми и ритмическими вращениями небесных тел, должна вызывать разнообразные метафоры гармонии; но если поэтическое созерцание будет искренним и глубоким, оно поможет услышать те же гармонии более естественным путем. Именно потому, что гармонии естественно активизируются в воображении, философы полагают, что найдут их в числах. Любой настоящий поэт, созерцающий звездное небо, *слышит* упорядоченный бег светил. Он слышит «воздушные хоры», ночь, «движущуюся нежную ночь».

Чтобы услышать существа из беспредельного космоса, следует заглушить все шумы земли; следует также (надо ли об этом говорить?) забыть все уроки мифологии и книж-

¹ De Reul P. De Wordsworth à Keats, p. 213.

75

ные знания. И тогда мы поймем, что созерцание, по самой своей сути, есть наша творческая потенция. Мы почувствуем, как рождается *воля к созерцанию*, которая немедленно становится волей, способствующей движению того, что мы созерцаем. Воля и Представление, в отличие от философии Шопенгауэра, перестают быть двумя соперничающими силами. И *поэзия — поистине панкалистская деятельность воли*¹. Она выражает волю к прекрасному. Любое углубленное созерцание с необходимостью и естественно становится гимном. Функцией этого гимна является *выходить за пределы* реального, проецировать звучащий мир по ту сторону мира немного. Шопенгауэровская теория поэзии слишком уж зависит от поэтической теории, обращающейся исключительно к красоте природы. В действительности же стихотворение представляет собой не запечатление недвижимой и безгласной красоты, а особого рода действие.

Четвертый акт «Освобожденного Прометея» насыщен именно *непосредственно* воображаемыми гармониями, рождающимися от оживления динамического воображения. В самых восхитительных местах Шелли ассоциирует гармонию то с ночью, то со светом. Например, вот флейта зимы, нераздельно переживаемый образ субстанциальной прозрачности, в котором сочетаются *прозрачность зимнего воздуха и пронзительного звука, и столь искусно*, что целостный образ незаметно входит во вдохновенную душу: «Так слушайте же, как каждая пауза заполняется полутонами, звуками прозрачными и серебристыми, острыми, словно льдинки, пробуждающими, пронизывающими ощущения и живущими в душе, подобно тому как остро отточенные звезды пронзают

¹ Чтобы ответить на возражения, сделанные нам по поводу употребления слова «панкализм», напомним, что мы позаимствовали его из лексикона Болдуина*. Этим словом мы хотим выразить, что активный панкализм стремится преобразить любое созерцание мироздания в утверждение вселенской красоты. Ср. Baldwin J.M. Théorie génétique de la réalité. Le Pancalisme. trad.

^A **Болдуин**, Джеймс Марк (1861 — 1934) — амер. психолог и социолог; основатель Американской психологической ассоциации и психологических лабораторий в Торонто и Принстоне. После Первой мировой войны жил и преподавал в Париже. Его ориентация была преимущественно функционалистской и дарвинистской, труды же, прежде всего, теоретическими.

76

воздух зимнего кристалла и отражаются в море» (т. II, р. 213). Прислушайтесь к стрелам зимнего света. Они разлетаются повсюду. Все пространство вибрирует от резких шумов мороза. Нет пространства без музыки, ибо нет распространения без пространства. Музыка и есть вибрирующая материя. Пантея выходит «из музыкального потока, будто из ванны с искрящейся водой, из ванны лазурного света» (т. II, р. 223), а в «Прометее» (акт II, сцена I) в небесах слышится звонкий взмах смычка:

Hark! Spirits speak. The liquid responses
Of their aerial tongues yet sound.

(Чу! Говорят духи. Текучие ответы Их воздушных языков все еще звучат.)

Для человека *земли* все, покидающее землю, рассыпается и исчезает; для человека воздуха все, взмывающее ввысь, обретает единство и становится обильным. Обитатель воздуха, Шелли, по нашему мнению, воплощает некое *соответствие*, и сравнить его с *Соответствиями*^A

бодлеровскими весьма поучительно.

Бодлеровское соответствие

Бодлеровское соответствие возникает из глубинного согласия материальных субстанций; в нем реализуется одна из величайших химий ощущений, во многих отношениях более *единообразная*, нежели алхимия^В Рембо. Бодлеровское соответствие представляет собой мощный узел материального воображения. В этот узел сходятся все виды воображаемой материи, все «поэтические стихии» для обмена своими богатствами, здесь они подпитывают свои метафоры другой стихией.

Шеллианское соответствие

Шеллианское соответствие есть синхрония всех динамических образов, легких, словно призраки. Если бодлеровские соответствия располагаются в царстве материального воображения, то соответствия шеллианские — в цар-

^А Одно из знаменитейших стихотворений Бодлера так и называется «Соответствия».

^В «Алхимия слова» — подзаголовок к стихотворению Рембо «*Délire li*» из сборника «Пора в аду».

77

стве воображения динамического. Качества метапоэтики Шелли сочетаются пропорционально их взаимному облегчению. Вместе они сублимируют друг друга; непрестанно продвигаясь вперед, они способствуют взаимной сублимации. Андре Шеврийон^А в своем «Исследовании Природы в поэзии Шелли» написал: «В Англии Шелли по праву называют поэтом поэтов. Фактически его поэзия является продуктом двойной дистилляции. По отношению к другим поэзиям она такова, каковы те по отношению к реальности. Легучая, нестабильная, пылкая, невесомая, всегда готовая к сублимации, она утрачивает телесность». За несколько страниц до этого Андре Шеврийон с настойчивостью упоминал об этой воздушной сублимации: «У всех описаний имеется общая и наполненная смыслом черта: по мере их развертывания предмет от строфы к строфе теряет одну за другой свои индивидуальные приметы и твердую вещественность, преображаясь в смутный светящийся фантом» (р. 120). Это исчезновение в свете — тип сублимации, прослеживаемый у нашего поэта с наибольшей четкостью.

Молчание Ночи увеличивает «глубину» небес. В этом молчании и в этой глубине все гармонизируется. Стираются противоречия, умолкают нестройные голоса. Видимая гармония небесных знамений заставляет в нас умолкать земные голоса, которые только и умеют, что сетовать да стонать. Ночь внезапно становится мажорным гимном; романтизм счастья и радости звучит эхом лиры Ариэля^В. Поистине Шелли — поэт, наполненный счастьем воздуха и высот. Поэзия Шелли воплощает *романтизм полета*.

Этот воздушный романтизм полета окрыляет все земные вещи. Мистерия переходит от субстанции к ее атмосфере. Все соучаствует в приобщении уединившегося существа к жизни вселенной. В пору, когда я прислушивался к созреванию мирабелей, я видел, как солнце ласкало все

^А **Шеврийон**, Андре (1864—1957) — франц. писатель и путешественник. Подобно своему дяде И. Тэну, интересовался влиянием англ. литературы на франц. «*Études anglaises*» — 1901 г.; «*Nouvelles études anglaises*» — 1910 г.

^В **Ариэль** — дух воздуха в шекспировской «Буре», один из восставших ангелов у Мильтона; герой произведений А. Поупа и Э. Ренана. Символ идеализма.

78

плоды, золотило их округленные очертания, шлифовало сокровища природы. Зеленый ручей легким водопадом покачивал колокольчики аквилегии. Ввысь взлетали голубые звуки. Гроздь цветков непрерывно заливались трелями, взвивающимися в голубое небо. Так я понял Шелли: «...и с ее губ, как с полного медовой росы гиацинта, капля за каплей падает текучий шепот, от которого замирают чувственные страсти, шепот столь нежный, словно паузы музыки планет, слышимой в экстазе» (*Epirsychidion*, р. 264). Когда раздастся такой шепот цветков, когда цветочные колокола звенят на головках зонтичных, вся земля умолкает, а все небо начинает говорить. Воздушная вселенная наполняется гармонией цвета. Анемоны, столь разнообразно расцвеченные, окрашивают четыре небесных ветра. В пору, когда разговаривали цветы, цвет смешивался с голосами и с запахами... Впрочем, вот точная формулировка проблемы: в каком смысле можно говорить, что звук становится воздушным? Когда звук слышится у предела молчания, когда — нежный и величественный — он парит в дальнем небе. Парадокс играет на всем регистре от малого до величественного. Именно бесконечно малая для звука, *пауза* в цветочной гармонии потрясает бесконечно великое говорящего мироздания. Мы действительно переживаем шеллианское настроение (р. 70), когда «свет превращается в любовь», в любовный шепот, а лилии говорят столь убеждающими голосами, что наставляют в любви всю

вселенную. Мы слышим шаги недвижимого ветра (р. 251). Мы слышим *ритм непрерывности* как «движение, напоминающее тихие шаги духа этого ветра, от которых сон становится глубже».

Весьма четкий пример *соответствий*, возникающих в возвышенных сферах воображаемого, можно позаимствовать у неизвестного философа (Луи-Клод де Сен-Мартен^А), который пишет в трактате «Человек желания»: «Там все не так, как в нашем сумеречном обиталище, где звуки только и можно сравнивать, что со звуками, цвета — с цветами,

^А **Сен-Мартен де**, Луи-Клод (1743—1803) — франц. теософ и писатель; создатель учения, называемого мартинизмом. Сыграл важнейшую роль в формировании романтического мироощущения. Трактат «Человек желания» — 1790 г.

79

субстанции — с аналогичными субстанциями; там все было однородно.

Свет передавал звуки, мелодия вынашивала свет, цветам было присуще движение, ибо цветам свойственна живость; предметы же были одновременно и звучны и прозрачны, и достаточно подвижны, чтобы проникать друг друга и в одно мгновение пробегать всю протяженность» (т. I, р. 101).

Следуя очертаниям бодлеровских образов, мы спускаемся в крипту ощущений и находим там единство в глубине и в ночи. У Луи-Клода де Сен-Мартена к единству света нас ведет противоположно направленное движение; точнее говоря, легкое *непосредственное вознесение* зависит от синтеза света, звучности и легкости. Если вращаться в небесах, подобно солнцу, означало бы подчиняться какому-нибудь простому визуальному образу, то субстанциальный смысл божественной легкости оказался бы недооцененным. Наоборот, при *непосредственном вознесении* «власти сфер», через которые пролетает душа, поддерживают душу «своими крылами»; собственным животворящим дыханием они изгоняют остатки нечистых примесей, прокравшихся в душу, когда она спала на этом свете; «а впоследствии огненными десницами они запечатлевают на ней подлинное подтверждение ее посвящения, дабы — когда она предстанет в следующей сфере — ей был дозволен скорейший вход, и она получила там новое очищение и новую награду».

Вот он, синтез очищения и награды, моральных и физических качеств, синтез, осуществляющийся «на той линии жизни», которая находится в динамических грезах воздуха. Прозрачное, легкое и звучное определяют своего рода условный рефлекс воображения. И как раз такие условные рефлекс, связывая между собой воображаемые качества, отвечают за особый характер различных поэтических темпераментов. У нас еще будет повод вернуться к этой проблеме.

VII

Свидетельства, почерпнутые из творчества столь своеобразного, как творчество Шелли, могли бы показаться слишком уж исключительными, и мы оказались бы плохо подготовленными к пониманию того, почему впечатления они-

80

рического полета сохраняются в дневных грезах, если бы ограничились рассмотрением одной лишь поэзии. Будет, несомненно, интересно с точки зрения динамического воображения обратиться к творчеству строго объективных наблюдателей человеческого духа. Следуя таким путем, мы находим доказательства психологически реального характера «пережитого вознесения души» во многочисленных произведениях Бальзака.

Например, весьма симптоматичной в этом отношении представляется нам повесть «Изгнанники»¹. Поначалу кажется, будто в некоторых местах романист пользуется готовыми образами, которые, несомненно, можно расценить как чисто словесные метафоры. Но неожиданно читателю встречается черта, которая не может обмануть, ибо наблюдая за ней, мы ощущаем, что воображение Бальзака продолжает впечатления ночного полета. И тогда — если мы, как это и следует, вернемся к образам, на первый взгляд казавшимся надуманными, — мы с необходимостью признаем, что они являются частью реального онирического опыта. Так мы учимся грезить о тексте, который классическая критика стремилась разве что понять, т.е., в конечном счете, она им пренебрегала. Когда Бальзак говорит нам, что Данте, «спиритуализовав материю и материализовав дух, с Библией в руках... допускал возможность путешествия из одной сферы в другую с помощью веры», мы почти не обращаем внимания на эту одухотворенную материю, как и на этот материализованный дух. Мы начинаем *понимать* столь быстро, что забываем о воображении. Мы упускаем из виду благотворность материального воображения, которое позволило бы нам пережить могущественную реальность этого мезоморфного^А состояния, одинаково удаленного от духа и от материи. И пусть этот

текст может показаться недостаточным и декларативным. Если мы хотим пережить эти слова сейчас, если мы желаем как следует уразуметь, что же одушевленный Бальзаком Данте говорит физически и материально, мы войдем в это *мезоморфное состояние* воображае-

¹ *Balzac H. de. Les Proscrits. Ed. Ollendorff. Paris, 1902.* ^A **Мезоморфный** (греч.) — здесь: промежуточный между духом и материей.

81

мой физики. И тотчас же все метафоры обретут связность, а разнообразные метафоры взлета, полета, вознесения и облегчения покажутся психологически позитивными ощущениями.

Например, вот как описывается специфическое напряжение взлета: «...это тягостное напряжение, посредством которого мы облакаем наши силы в материальную форму, когда — подобно птицам, готовым взлететь, — мы стремимся осуществить свой порыв» (р. 345). Разумеется, к такому динамичному стилю можно остаться и безучастным, можно думать только об *идеях* и считать, что метафоры создаются лишь для передачи идей, — но это означает оставить без внимания целый ряд психологических наблюдений, наблюдения *психологии проекции*. Чтобы отразить ощущение не порыва, а *воли к порыву*, психология нуждается в весьма специфическом и крайне важном динамическом образе, ибо этот образ промежуточный между прыжком и полетом, между разрывом и непрерывностью. *Напряжение*, передаваемое Бальзаком, — это напряжение, наделяющее момент принятия решения временной последовательностью. Это осознание силы, которая вот-вот начнет действовать и прилагать усилия. Это напряжение связано с самой сущностью проективной психологии, оно находится в самом узле, который образуют представление и воля. Такая проекция берет свой первый урок у динамического воображения полета. Почему бы не принять этот урок? К тому же на процитированной странице мы находим прямую ссылку на онирический полет: «Меня окружала ночь, но у границ дня. Я летел, уносимый своим проводником и увлекаемый силой, напоминающей ту, что возносит нас в продолжение наших сновидений в сферы, незримые телесными очами»¹.

То, что полет происходит на границе ночи и дня, является знаком такой *сложной* сублимации, когда легкость влечет за собой свет, а свет — легкость, как в поэтических «соответствиях» Шелли. Эта сложная сублимация объясня-

¹ «Внешним крыльям, механическим, леонардовым и нашим противоположны эти внутренние живые крылья Данте...» (*Мережковский Д.С. Данте. Томск, 1997, с. 253*).

82

ет одновременно материальный и динамический характер ореола, окружающего «возносящихся». «Рациональный» читатель бальзаковской повести воспримет его как нечто намалеванное. Мы же хотим стать читателем «воображающим», и потому в смысле буквальном и физическом прочитываем следующие строки: «Ореол, который окаймлял наши лбы, обращал в бегство тени у нас на пути, словно неощутимую пыль». Итак, давайте глубже прочувствуем поступательное движение от абстрактного к конкретному, поскольку слова всегда следует оживлять посредством образов. Мы сгоняем тени со лба, мы прогоняем со лба то, что омрачает взгляд, мы изгоняем заботы: сначала — как пепел, потом — как дым и, наконец, — как отдаленнейший туман. Так появляется ореол, ненасильственное и постепенное покорение физического пространства. Он представляет собой завоевание духа, мало-помалу осознающего свою ясность. В царстве воображаемого происходит борьба между светом и полутьмой, она разворачивается от тумана к туману, от флюида к флюиду. Ореол в своей первозданной форме еще не мечет своих лучей. Он ограничивается господством над «неощутимой пылью». Это материя блаженного движения. Виктор-Эмиль Мишле пишет: «Астральное тело движется по ореолу, как рыба по воде» (*L'amour et la magie, p. 68*). Следовательно, с более абстрактной точки зрения, в ореоле воплощается одна из форм успешной борьбы с сопротивлением восхождению. Сопротивление восхождению постепенно *уменьшается* по мере того, как мы поднимаемся. Это — полная противоположность сопротивлению земли, постепенно возрастающему по мере того, как мы ее копаем. И это наблюдение — есть ли необходимость подчеркивать? — является более точным и соответствующим порядку в воображаемом мире, нежели в мире реальном, где бывает столько случайностей!

Космический образ, кроме прочего, может способствовать большому великолепию ореола. Для того, кто поднимается, горизонт расширяется и освещается. Для него горизонт — необъятный ореол земли, созерцаемой с высоты; все равно, будет ли возвышение физическим или моральным. У того, кто ясным взглядом смотрит вдаль, освещается лицо и светится лоб. Физика идеала настолько непроти-

83

воречива, что принимает все взаимно обратные величины. Но стоит нам лишь материализовать и динамизировать литературные образы согласно нашему предложению, как метафоры в традиционном смысле термина немедленно исчезнут. Всякая метафора содержит в себе возможность обратимости; два полюса одной и той же метафоры могут поочередно играть то реальную, то идеальную роль. При помощи таких инверсий самые стертые обороты, вроде *«полета фраз»*, получают малую толику материальности, кое-что от реального движения. Как только мы сделаем усилие воображения, чтобы привести в движение образы, нам сразу же удастся материализовать воздушную материю, например, такого текста: великий изгнанник «бродил по пространствам, увлекая за собой страстные души на крыльях своей речи и внушал бесконечность своим слушателям, погружая их в небесный океан. Доктор обрисовывал ад логически, посредством других кругов, расположенных в порядке, противоположном сияющим сферам, стремящимся к Богу, — в этих кругах вместо света и духа находились страдание и мрак. пытки были чем-то таким же обычным, как и наслаждения. Оттенки сравнения существовали в переходных областях человеческой жизни в присущих ей различных атмосферах боли и разумения» (р. 331). Приведенное повествование, на наш взгляд, носит не столько «логический», сколько физический и физиологический характер. пытки и наслаждения поистине являются элементами некоей космологии. Они — фундаментальные приметы двойной космологии воздушно-земного воображения. Они граничат с нашей жизнью. Стремление ввысь обретает внешне довольно *скудное*, зато прямое значение в определенных видах динамики грез. Почему бы не соотносить с таким стремлением *столь безыскусную* страницу Бальзака? Ведь, по нашему мнению, небесный океан есть океан нашей ночной жизни. Наша ночная жизнь представляет собой океан, так как мы по ней плывем или парим. Во сне мы никогда не живем неподвижной жизнью на земле. Мы падаем из одного сна в Другой, более глубокий, или же крупница нашей души хочет проснуться: и тогда она нас возносит. Мы непрерывно поднимаемся или опускаемся. Сон сохраняет вертикальную

84

динамику. Он пульсирует между большей и меньшей глубиной. Спать означает опускаться и подниматься в водах ночи подобно чувствительному батискафу¹. Ночь и день воспринимаются нами как вертикальное становление. Это атмосферы неодинаковой плотности, где сновидец поднимается и опускается сообразно тяжести своих грехов или легкости блаженства. Мы, стало быть, понимаем, что Данте — по словам Бальзака — пытается «вырвать из внутренностей рассудка подлинный смысл слова *"падение"*, которое встречается во всех языках» (р. 322). Как можно лучше сформулировать то, что ощущение падения представляет собой один из *литературных первообразов*? Мы выговариваем его перед тем, как о нем подумать; в нем выражается очень смутное сновидческое переживание. Оно поистине находится «во внутренностях» динамического воображения. Закон тяготения есть чисто человеческий психический закон. Он внутри нас, он означает преодоление рока — и воздушный темперамент обладает в грезах предзнанием собственной победы. «С трезвомыслием страсти, — продолжает Бальзак, — Данте раскрывает свойственное всем людям желание подниматься и возноситься, показывает, что это — инстинктивная амбиция и вечное откровение нашей судьбы». Мы прекрасно понимаем, что в этом тексте имеется в виду не та амбиция, которая относится к возвышению людей в обществе, но что он разрабатывает некий *первообраз*, живущий своеобычной и непосредственной жизнью в естественном воображении. И даже если у подобных страниц есть метафорическое значение, их истинная сила проявляется лишь тогда, когда мы их понимаем как уроки физики морали, морали, которая уже обрела символическую жизнь в материальных стихиях. Это не метафоры и совсем уж не аллегории. Это провидческие интуиции. И мы понимаем, почему Жоашен Гаске^A написал: «Что такое движение —

¹ Ср.: «В ту ночь мне привиделся восхитительный сон... Я находился в башне, так глубоко ушедшей в землю и так высоко — в небо, что вся моя жизнь как будто сводилась к изнурительному бегу то вверх, то вниз». (*Gérard de Nerval. Aurélia. Éd. Corti, p. 84.*)

^A **Гаске**, Жоашен (1873—1921) — франц. поэт, драматург; автор биографии Сезанна.

85

молитва ли материи, единственный ли язык, на котором, в сущности, говорит Бог? Движение! Через него выражается в своей первозданности любовь вещей, желание вещей. Его совершенство соединяет и оживляет все, оно связывает землю с облаками, детей с птицами¹. Значит, согласно видению Жоашена Гаске, основное движение в своей простоте, в своем совершенстве становится вертикальным, связывающим «детей с птицами», — а в дальнейшем он добавляет: «В разреженном воздухе, на вершине души, не плывет ли Бог как заря над белеющими снегами?» (р. 214).

Нам, несомненно, возразят, что прокомментированные нами примеры из бальзаковского

текста — это, прежде всего, литературный документ. Нам скажут, что это всего лишь литературное упоминание весьма традиционной фигуры Данте и что оно — что бы мы ни говорили — вполне может сойти за аллегория. Совершенно очевидно, что, читая драматическое повествование «Изгнанники», мы непременно согласимся с тем, что «познания» Бальзака в области средневековой философии и дантовской космологии находятся на неслыханно ребяческом уровне. Но суть в том, что чем ниже эрудиция, тем важнее роль воображения, тем непосредственнее воздействие образов. Воображаемый Бальзаком Данте воплощает не более чем психологический опыт Бальзака, но это опыт *позитивный*; он отмечен чертами весьма характерного бессознательного; он возник в онирическом мире, проникнутом глубокой искренностью.

Подтверждение тому мы находим в другом произведении Бальзака. «Серафита», действительно, полностью управляется темами асцензиональной психологии. Эта повесть, похоже, написана ради сознательного наслаждения бессознательным вознесением. На читателя, динамически сопереживающего этому произведению, оно окажет благотворное воздействие. Такая беспокойная душа, как душа Стриндберга — в годы, когда он, по собственному выражению, был «приговорен властями к аду экскрементов», — находит в «Серафите» избавление². «Серафита становится для меня

¹ Gasquet J. Narcisse, p. 199.

² Strindberg A. Inferno Trad., p. 117-118.

86

евангелием и способствует возобновлению моего союза с потусторонним миром в пору, когда жизнь делается для меня отвратительной и неодолимая ностальгия влечет меня к небу». Именно благодаря Бальзаку Стриндберг начал читать Сведенборга. Поскольку нам известна драматическая искренность Стриндберга, мы не можем недооценивать психическую значимость асцензиональных искушений, почерпнутых им из «Серафиты». Стриндберг разрывается между небом и землей. «Мои друзья Орфила и Сведенборг покровительствуют мне, воодушевляют и карают меня». Стриндберг — и химик, и визионер. Это человек с двунаправленной сущностью, что делает его, так сказать, *динамически несчастным*. И вот *динамическое единство Серафиты* нередко приходит к нему на помощь. Это-то динамическое единство мы сейчас и попытаемся выделить.

В «Серафите» Бальзак в эпоху, когда ничто не позволяло установить органический характер функций ориентации, пишет: «Только у человека чувство вертикальности локализовано в особом органе»¹. Это чувство вертикальности динамично в том смысле, что оно побуждает человека непрерывно набирать *вертикальность*, расти ввысь. Человек одушевляется потребностью казаться большим, *поднимать голову*. Здесь метафору также следует воспринимать по возможности ближе к психологической реальности: «Серафитус рос, так высоко подняв свое чело, как будто хотел ринуться вперед» (р. 180). Похоже, Серафитус представляет собой увеличенную динамизированную форму Серафиты. Поэтому лоб его становится более мужественным. Существо, обретающее свободу и собирающееся «взлететь», уже откидывает волосы по ветру, по ветру собственного бега. Целые страницы, например страница 239, дают скрупулезное описание психологии героического отрыва от земли, за которым следует *естественное движение*, обретенный полет. На этом примере птеропсихологии^A мы лишним раз убедимся, что воображаемое крыло *вторично* по отноше-

¹ Balzac H. de. Séraphita. Éd. Ollendorff. Paris, 1902, p. 209.

^A **Птеропсихология** — от греч. **птерүξ** «крыло», буквально: психология крыла.

87

нию к полету. Крылья мы ощущаем, когда летим уже без усилий. Мы окрыляемся внезапно, ибо это символ победы, и тогда — как на странице 184 — начинает действовать психология парения. Прочтя эту страницу, мы, впрочем, признаем, что пережитые динамические образы преобладают над образами, предоставляемыми зрением. Визуальные образы, по сути, являются лишь бледными воспоминаниями. Творящее слово одушевляется отнюдь не ими. Поэтический роман «Серафита» — это, как и «Луи Ламбер», поэма воли, динамическая поэма.

Некоторые материальные темы способствуют формированию асцензиональных образов на всем протяжении этого произведения. Так, при первом появлении персонажей на фоне зимней Норвегии мы их почти не видим; писатель впервые произносит слово *«человеческий»*, обозначая им *стрелу*, пролетающую в небесных далях. Эта летящая стрела, следовательно, является *индуцирующим словом*, первообразом, производящим образы вторичные. Если мы исследуем этот образ посредством систематического анализа, такой анализ упорядочится сам собой. И наоборот, если мы упустим из виду этот индуцирующий образ, целые страницы покажутся непонятными, убогими и холодными. Они будут выглядеть инертными. Мы не

уловим их жизненных токов.

Образ стрелы гармонично сочетает скорость и прямизну. Ему присуща динамика зачина. Когда этот образ обыкновенной стрелы, летящей в зимнем небе, доставит воображению все впечатления, какие оно способно воспринимать, писатель рационализует его как *лыжню*, как *лыжника*. Мы поймем, что по горизонту «как стрела» мчится лыжник. *Но реальный объект назван по воображаемому движению*. Писатель изображает персонажей на лыжах уже после того, как он — благодаря динамическому воображению — проникся сопричастностью к их движению, напоминающему прямую и стремительную стрелу. Вот где весьма яркий пример превосходства динамического над формальным. Мы, следовательно, все время приходим к одному и тому же выводу: поэтические формы «осаждаются» посредством воображаемых движений подобно тому, как в бергсоновс-

88

кой теории материя «осаждается» при помощи жизненного порыва.

Разумеется, речь идет даже не о преходящих образах, не о «мимолетных виденьях». Не все движения автоматически превращаются в цепочки образов. Одушевляющая бальзаковские страницы *стрела* указывает на асценциональное движение. И нам становится понятной ее роль в повествовании, которое требует от читателя глубинной *сопричастности* к асценциональному становлению. Именно через жизненную необходимость, благодаря жизненно важной победе над небытием, мы проникаемся сопричастностью воображаемому вознесению. Теперь всей нашей сущностью мы вовлекаемся в диалектику бездны и вершин. Бездна — это монстр, это тигр, нетерпеливо ожидающий добычу с разинутой пастью; кажется, говорит нам Бальзак, он «заранее жует свою жертву» (р. 174). Асценциональная психология, по сути представляющая собой педагогику вознесения, должна бороться с этим принимающим разные формы чудищем.

И вот Серафитус говорит все еще дрожащей Серафите, обращая ее взгляд к небесам: «...ты без страха глядишь на еще более безграничные пространства», и показывает ей «голубой ореол, который прочерчивали облака, оставляя ясное пространство у них над головами» (р. 174). «Может быть, ты не будешь дрожать на такой высоте? Ведь бездны достаточно глубоки, чтобы ты перестала различать их глубину; они выглядят как сплошное море, как волны облаков цвета неба».

Давайте ненадолго ощутим это *господство* над бездной динамически: мы понимаем, что бездна теряет очертания по мере того, как мы от нее удаляемся. Тот, кто поднимается, видит, как расплываются контуры бездны. Для него бездна «растворяется», покрывается влагой, мутнеет. Всевозможные образы животных утрачивают отчетливость; теперь ее животный характер ощущается лишь слабо и метафорически. Зато поднимающийся выигрывает в противоположном: он ощущает формулу высоты и ее членение. Динамическое воображение подвластно причинно-следственной связи, обладающей чудесным могуществом. Человек-стре-

89

ла переживает не только свой полет, но и собственную цель. Он переживает собственное небо. Осознавая способность к вознесению, человек осознает и всю свою судьбу. Точнее говоря, он знает, что состоит из материи надежды, из субстанции, которая упоает. Похоже, именно в этих образах надежда достигает максимальной точности попадания. Она становится прямо направленной судьбой.

Воображаемый подъем, следовательно, представляет собой синтез динамических впечатлений и образов. И мы, совершенно естественно, видим, как в вихревом следе Серафиты сосредоточиваются разнообразные шеллианские соответствия. В последней главе, озаглавленной «Успение», читаем: «Свет породил мелодию, мелодия вынашивала свет, цвета возникали из света и мелодии, движение было ритмом, наделенным даром речи; наконец, все было сразу и звучно, и прозрачно, и подвижно» (р. 348).

Тройственный союз звучного, прозрачного и подвижного—в соответствии с утверждающимся в этой книге тезисом — является порождением глубинного ощущения *легкости*. Такой союз не дается нам из внешнего мира. Это завоевание существа, некогда тяжеловесного и робкого, которое становится легким, ясновидящим и чутким благодаря воображаемому движению и прислушиваясь к урокам воздушного воображения. Здесь, несомненно, можно увидеть не более чем пустые аллегории. Но это уничижительное суждение может появиться только при таком чтении, когда формальные образы неоспоримо принимаются как сущность жизни воображаемого. Если исходить из того, что образы воздушных форм бедны и неустойчивы по сравнению с формами земными, то *воздушное воображение* покажется *улетучивающимся*; поэтому все «философы-позитивисты» и рисовальщики реального задорно смеются над ним. Ситуация меняется, как только мы пожелаем наделить воображение его динамическим смыслом. Если образы в небесах бедны, то

зато движения свободны. А ощущение свободы само по себе *материализует* больше изумительных образов, нежели все воспоминания «об утраченном времени». Такое впечатление присуще самим основам *проективной психологии*, психологии, наполняющей будущее содержани-

90

ем. «Воздушная свобода» говорит, освещает и летит. Она, стало быть, проецирует тройственный союз звучного, прозрачного и подвижного.

При нашем анализе «Серафиты» мы намеренно оставили без внимания нравственную реальность, лежащую в основе асцензиональных образов. В настоящей работе нашей целью фактически является определение по возможности чисто психологических условий воображаемых синтезов. Моралист, которому доведется обрабатывать наши данные, по-видимому, должен будет уточнить то, что в некоторых отношениях *высоте* не только присуще морализаторство, но она сама по себе, так сказать, моральна физически. Высота больше чем символ. Тот, кто к ней стремится всеми силами воображения, представляющего собой сердцевину двигателя нашего психического динамизма, признает, что высота моральна материально, динамически и жизненно.

VIII

Теперь, когда на примерах из Шелли и Бальзака мы показали, как разнороднейшие поэтические образы надстраиваются над интимным переживанием онирического полета, и когда мы поняли важность следующего замечания Бальзака: слово «полет» есть слово, «в котором все обращается к чувствам»¹, — мы можем заняться прочтением примет воображаемого полета в образах неполных и неустойчивых, которые зачастую кажутся бедными и банальными. Если мы не ошибаемся, исследования динамического воображения должны вновь пустить в ход и наполнить жизнью интимный образ, скрытый в словах. Формы изнашиваются быстрее, чем силы. Динамическому воображению предстоит вновь отыскать силы, скрытые в стертых словах. Во всех словах кроется глагол. Фраза — это действие или, точнее, повадка. Динамическое воображение и есть в полном смысле хранилище повадок. Давайте попробуем ощутить повадки, которые подсказывают нам поэты. Напри-

¹ Balzac H. de. Louis Lambert. Éd. Calmann-Lévy, p. 5.

91

мер, когда Вивиана из «Мерлина-чародея» Эдгара Кине^A говорит: «Стоит мне встретить лань — и мне хочется скакать подобно ей» (т. II, р. 20), читатель, отказывающийся ощущать тексты физически, прочтет эту более чем заурядную фразу без всякого интереса. Но как же тогда он поймет существенно динамизированные пейзажи, превращающие «Мерлина-чародея» в произведение, которому свойственна психологическая мощь? Как бы там ни было, этот «банальный» образ повторяется с поразительной настойчивостью. Ведь уже в первом томе Кине написал: «Вивиана проворнее серны, она легка, как птица» (р. 326) и еще: «Бывают часы, когда я бегаю быстрее лани, — говорит Вивиана. — Я раньше нее добираюсь до вершины горы, туда меня влечет надежда. Давайте взбираться на вершины» (т. II, р. 27). Если Вивиана проворнее козули, серны и лани, то это потому, что она наделяет большей скоростью полет, сопричастный этим образам и вдобавок сохраняющий динамическую сущность этих образов. Вивиана летит *импульсивно*, благодаря внезапной и мгновенной легкости. Она является пробуждающей силой во вселенной «Мерлина-чародея». В спящие пейзажи Вивиана приносит *мгновения* полета, и эти мгновения полета и пробуждения настолько характерны, что они могли бы иллюстрировать мгновенность представления, которое метафизик выразил бы так: мир есть миг моего пробуждения, представление моего утра. И если динамизм «Мерлина-чародея» подсказывается нам так настойчиво, то причина именно в том, что эти мгновения полета — мгновения полета человеческого. Объективный полет птицы оказался бы движением, слишком внешним по отношению к нашей сути, слишком чуждым для сил, зачинающих наши грезы; он доставил бы нам слишком панорамное видение, недвижимое видение застывшего мира. Пробуждая онирической полет, Вивиана проявляет большую верность очарованиям сновидений, чем если бы она описывала долгие грезы, наполняя их образами, характерными для бодрствования.

^A Кине, Эдгар (1803—1875) — франц. историк. Автор книг по истории ордена иезуитов, инквизиции, христианства и Великой французской революции. Вольнодумец и республиканец, имевший протестантские симпатии.

92

Гении не столь воздушные и более земные (таким нам кажется гений Гете) переживают момент взлета в более грубой форме. В их стихах мы услышим удар пяты о землю. Воля их

земной интуиции такова, что почва, земля придает силу отталкивающемуся от нее существу. Подобно большинству мифологов, Гете пережил миф об Антее «с земным оттенком». Воздушные черты здесь все еще наличествуют, но они кажутся сглаженными: в динамическом смысле они являются подчиненными. Во второй части «Фауста» мы читаем:

Голенький бескрылый гений, фавн без грубости звериной, — Мальчик спрыгивает на пол, но его упругость почвы Вмиг подбрасывает кверху, с двух и трех прыжков малютка Достает до потолка.

Мать кричит в испуге: «Прыгай как душе твоей угодно, Берегись летать, однако, запрещен тебе полет!» А отец увещевает: «Верен будь земле, в ней сила, Оттого ты вверх взлетаешь, что земли коснулся пяткой. Прикоснись к ней, и окрепнешь, словно сын земли Антей»^A.

Но Эвфорион не понял, что наполняет его силой: он скорее динамичен, нежели материален, воздуху он причастен больше, чем земле. Эвфорион — это олицетворение эйфории от прыжков:

Хочу подпрыгнуть,
Чтоб ненароком
Небес достигнуть
Одним наскоком!
Вот что желанье
Мое и страсть^B.

Насколько же эти страницы делаются понятнее, когда нам знаком восторг онирического полета, когда мы динамически переживаем образ крыльев на пятках!

Когда же Эвфорион разбивается о землю, падение не отменяет триумфа скачущего существа. Кажется, будто при

^A Гёте И.В. Фауст. Пер. Б. Пастернака. М., 1982, с. 360. (В оригинале Башляр цитирует прозаический перевод Порша.) ^B Там же, с. 363.

93

падении Эвфорион делится на части, будто две объединившиеся в его природе стихии разделяются и каждая возвращается к собственным истокам: «Все телесное вскоре исчезает. Ореол в виде кометы возносится к небу, на земле остаются лира, туника и плащ»^A. Впрочем, нетрудно почувствовать, насколько инертны формальные образы ореола и лиры. Похоже, поэт ограничился поисками их аллегорических смыслов, тем самым имплицитно признав, что они для него утратили значительность динамического и вертикального воображения.

Сам ритм отталкивания стопы от земли мог, кроме прочего, лежать в основе музыкального ритма. Андре Шеффнер^B видит, как в первобытном танце объединяются мифы о братстве земли и о порыве произрастания. Одно из начал танца «состоит в том, что землю-мать топчут, и прыжки будут настолько высоки, насколько высоко поднимется растительность: речь здесь идет о весенних символах, об обрядах плодородия — «Весна Священная» изобилует подобными ритуальными притаптываниями почвы: возможно, таким и был изначальный смысл таких топтаний и прыжков». Человек — когда он молод — хочет в своем порыве и плодородии произрасти из земли в небо. Прыжок представляет собой перворадость.

IX

Заканчивая и резюмируя наши рассуждения, приведем весьма ясный и простой пример непрерывности грезы, в которой сочетаются желание роста и стремление к полету. Тем самым мы поймем, что в человеческом воображении полет трансцендирует рост. Этот пример мы заимствуем у Китса (Poètes et poésies. Trad. Gallimard p. 93):

Я вышел на пригорок и — застыл... Так ясно видел я, так широко!

^A Там же, с. 369.

^B Шеффнер. Андре (1895—1960) — франц. музыкальный этнограф В 1924 г. создал отдел музыкальной этнологии в Музее этнографии и возглавлял его до 1965 г. Совершил несколько путешествий в Африку с целью изучения народных инструментов и обрядов.

94

Меркурием, несущимся легко
Я ощутил себя... И окрыленный
Весной цветущей — розовой, зеленой,
Я начал собирать ее подарки
В букет душистый, пышный, нежный, яркий^A

Вот он, букет небесных цветов. Чтобы собрать их, необходимо вознестись. «Насколько легко, настолько свободен»: эти два прилагательных сочетаются до такой степени традиционно, что мы забываем о регулярном характере их союза. Только динамическое воображение может истолковать нам эту синонимию. Эти два впечатления возникают из одного и того же тропизма воздушного воображения. Как мы видим, это именно тот тропизм,

уранотропизм^В — онирического полета, который влечет всех грезовидцев воздушной стихии.

^А Пер М. Бородицкой (*Китс Дж* Стихотворения Л., 1986, с. 6).

^В **Уранотропизм** (греч) — направленность в небо

Глава 2. Поэтика крыльев

Дальше всего уносят неосязаемые крылья.
Любая девственница может быть вестницей..
Д'Аннунцио Мертвый город, акт I, сцена III

I

Грезы работают не так, как концептуализация: они не составляют из изображений нескольких похожих объектов сложного портрета по методу Гальтона^A, когда на одну и ту же фотографическую пластинку накладываются портреты всех членов семьи. В своих грезах мы проникаемся внезапной симпатией к летающим или водоплавающим птицам вовсе не тогда, когда наблюдаем за тем, как они летают или плавают. Полет, именно как движение мгновенно и в виде молниеносной абстракции дает нам динамический образ — совершенный, законченный и целостный. Причина этой стремительности и этого совершенства в том, что образ полета динамически прекрасен. Абстрагирование прекрасного не поддается никакой философской полемике. Как правило, такая полемика оказывается на удивление бесполезной во всех случаях, когда духовная деятельность является творческой, — как в том, что касается работы рационального абстрагирования в математике, так и в деятельности эстетической, которая весьма быстро абстрагирует черты «сущностной» красоты. Если бы мы придавали больше значения воображению, то для нас прояснились бы многие лжепроблемы

^A **Гальтон**, Френсис, сэр (1822—1911) — англ ученый, занимавшийся теорией эволюции, евгеникой, психологией и статистикой Создатель тестов по наследственности, ставших классическими.

96

психологии. Абстракция, которой свойственна такая живость, когда она — продукт материального и динамического воображения — позволяет нам жить вопреки многообразию форм и движений в избранной нами стихии и следуя энтузиазму излюбленного движения, тоже ускользает от дискурсивных исследований. Похоже, что сопричастность идее прекрасного обуславливает такую *ориентацию* образов, совершенно непохожую на ориентацию, «ощупывающую» понятия при их формировании.

И все-таки к этому столь мало обусловленному обстоятельствами полету, которому мы учимся в монотонных ночных ощущениях; к этому полету, лишенному формальных образов, сконцентрированному в блаженном впечатлении легкости, подводит нас, пожалуй, именно *абстракция*. Поскольку этот *полет-в-себе, абстрактный полет* служит осью для нанизывания разноцветных и несходных образов светлого дня, он ставит перед нами интересную проблему: как расцветивается образ, обладающий изначальной красотой, благодаря непосредственно воздействующей особенности или чудесной абстракции?

Эти украшения не должны быть перегружены многосложными красотами в своем определяющем элементе: изумление иногда впоследствии приводит к многословности. Но в тот момент, когда изумленный находится в состоянии восхищения, он абстрагирует от всей вселенной огненную черточку или поющее движение.

Однако же не будем доверять обобщениям и сформулируем нашу проблему в четко ограниченной области поэтики полета. Мы выдвигаем следующий тезис: если птицы вызывают в нас такой могучий порыв воображения, то происходит это не из-за их яркой расцветки. Изначально прекрасен в птице именно полет. Для динамического воображения полет — первообраз красоты. Красоту же оперения мы видим лишь тогда, когда птица садится на землю, когда для грез она перестает быть птицей. Можно утверждать, что существует воображаемая диалектика, отделяющая полет от цвета, а движение от украшения. Нельзя иметь все сразу: невозможно быть одновременно и жаворонком, и павлином. Павлин — в высшей степени *земное*

97

существо. Это музей минералов. Чтобы довести наш парадокс до крайности, нам следует продемонстрировать, что в царстве воображения *полет должен создавать свойственный ему цвет*. И тогда мы заметим, что воображаемая птица, летающая по нашим грезам и искренним стихам, не может быть пестрой¹. Чаще всего она бывает голубой или черной: она взлетает или опускается.

Сложные цвета мелькают: так расцветены движения, напоминающие порхание бабочек. Мы не находим их в могущественных грезах, продолжающих основополагающие сновидения. Бабочка появляется в грезах забавных, в стихах, чья цель — поиски живописного в природе. В подлинном мире грез, где полет — движение, сплошное и упорядоченное, бабочка — смехотворная случайность: она не летает, а порхает. Летать ей мешают слишком красивые и

большие крылья.

Опираясь в дальнейшем на онирические значимости, выделенные нами в предыдущей главе, мы вскоре увидим, что из всех летающих существ только птица продолжает и воплощает образ, каковой с человеческой точки зрения можно назвать первообразом, тот, что мы переживаем в глубоких сновидениях нашей счастливой юности. Видимый мир создан для того, чтобы иллюстрировать красоты сновидений.

II

Мы переходим к описанию случая, где использование образа птицы чрезмерно, где идеальное и реальное, греза и действительность сочетаются грубо и неуклюже. Тем лучше нам удастся впоследствии оценить поэтические грезы, хорошо связывающие форму и движение. Итак, мы еще раз применим критический принцип, о котором часто высказывались: *детализируйте* чуть больше необходимого какой-либо поэтический образ — и вы вызовете смех. Сделайте тривиальный и смехотворный образ чуть более рас-

¹ Исключением является сияющий огненными красками зимородок. Возможно, он сохранил все отблески реки?

98

плывчатым — и вы сформируете поэтическую эмоцию. Так, например, читая Туссенеля, довольно часто наталкиваешься на места, где энтузиазм граничит со смехотворностью: перелистывая страницы, мы переходим от поэтических грез к охотничьим рассказам. Эта весьма диковинная смесь не мешает Туссенелю проявлять себя большим знатоком птиц. Братья Таро^A в своем предисловии к книге Деламена о пении птиц воздают Туссенелю должную хвалу.

С первых же страниц книги Туссенеля под названием «Мир птиц» мы проникаемся уверенностью в том, что в центре этой птичьей истории находится естественная история человеческих грез. Действительно, Туссенель непосредственно ссылается на ночной опыт: «Когда вам было двадцать лет, вы порою ощущали, как ваше облегченное тело отрывается от земли и парит в пространстве, защищенное от закона гравитации незримыми силами» (I, p. 3). И тут же — под влиянием беспредельного наслаждения онирическим полетом — Туссенель интерпретирует воспоминания о таких ночах. «Это было, — утверждает он, — прозрение, посланное нам Господом, и предвкушение наслаждений благоуханной жизни, Им нам дарованное...» Благоуханная жизнь — это грядущая жизнь, каковая нас ожидает, когда мы вернемся к нашему беспримесно воздушному состоянию, следуя истинно фуьеристским гармониям потустороннего мира. Полет тем самым превращается одновременно и в воспоминание о наших грезах, и в желание награды, которую Бог нам дарует, — следовательно, «мы завидуем судьбе птицы и наделяем крыльями любимую, так как инстинктивно ощущаем, что в сфере счастья наши тела будут наслаждаться способностью пересечения пространства подобно тому, как птица рассекает воздух». Как мы видим, птеропсихология формулирует некий идеал, некое трансцендирование, в котором уже реализуется опыт сновидений. Следуя этому идеалу, человек станет сверхптицей, которая будет лететь через бескрай-

^A Таро, братья, Этьен (псевдоним: Жером) (1874—1953) и Шарль (псевдоним: Жан) (1877—1952) — франц. писатели. Авторы книг об иудейских общинах в Европе, о мусульманском мире, а также романов и воспоминаний. Члены Франц. академии.

99

ние пространства между мирами вдали от нашей атмосферы, влекомая к своей настоящей, воздушной родине «благоуханными» силами. «Существеннейший атрибут летания — крыло накладывает идеальную печать совершенства почти на все существа. Наша душа, ускользя от оболочки плоти, удерживающей ее в этой низшей жизни, воплощается в тело славы — более легкое и стремительное, чем птичье». Можно ли, не рискуя быть обвиненным в дерзости, сопоставлять Туссенеля с Платоном? В «Федре» фигурирует то же трансцендирование крыльев: «Сила крыла по природе способна поднимать и нести тяжелое к высотам, где обитает племя богов. Из всего, чем владеет тело, наиболее причастны божественному крыльям» (пер. Марио Менье, p. 89)^A. Эта сопричастность благодаря своему воздушному *материализму* придает весьма конкретный смысл абстрактной доктрине платоновской причастности. Как только в сердце человека возникает какое-нибудь чувство, воображение припоминает небо и птицу. Вот и Туссенель изрекает прекрасную формулу: «Я никогда не любил, не наделяя любимую крыльями» (p. 3)².

Можно без труда сообразить, что качества, которыми наделяет птицу птеропсихология Туссенеля, совершенно недоступны зрению. «Подвижная, грациозная и легкая птица, — утверждает он, — отражает преимущественно очаровательные, юные, нежные и чистые образы» (p. 4). На самом же деле именно последние образы являются *психическими*

первореальностями. Как раз потому, что мы пе-

^A См. рус. пер. А.Н. Егунова:... крыло от природы свойственна способность подымать тяжелое в высоту, туда, где обитает род богов. А изо всего, что связано с телом, душа больше всего приобщила к божественному... (Федр. 246, d-e // *Платон*. Соч. В 3 т. Т. 2. М., 1970, с. 182.).

² Ср. *Jattes* F. *La légende de l'aile on Marie-Élisabeth*^B, p. 77. Когда Елизавета слышит пение соловья, она знает, что у птицы есть «безграничная потребность взлетать и любить потусторонний мир своими крылами». Крыло — источник бесчисленных метафор распространения.

^B *Жамм*, Франсис (1868—1938) — франц. поэт и романист. Его творчество отличалось спонтанностью воображения, «провинциализмом», отсутствием принадлежности к каким бы то ни было школам и «несовременностью». Именно за эти качества его ценили Малларме и Клодель.

100

реживаем в воображении счастливый полет, производящий на нас впечатление юности; как раз из-за того, что онирический полет — вопреки всем догмам классического психоанализа — зачастую бывает *сладострастием чистоты*, мы и приписываем столько *нравственных* качеств птице, пересекающей крылами дневное небо у нас на глазах. Здесь можно поразмыслить над весьма отчетливым примером символа или, точнее, символической силы, существующей до образов. Уже в бессознательном все разнородные впечатления легкости, живости, молодости, чистоты, нежности взаимно обменялись символическими значимостями. Единственное, что впоследствии сделало крыло, — так это дало символу имя, а уж птица появилась в последнюю очередь, чтобы этот символ воплотить.

То, как, по мнению Туссенеля, можно вновь пережить творческие акты, прекрасно демонстрирует, что воздушная материя и свободное движение являются «производящими компонентами» образа птицы. Можно сказать, что в царстве воздушного творческого воображения тело птицы соткано из окружающего ее воздуха, а ее жизнь состоит из увлекающего ее движения. Стало быть, воображению присущи сразу и материалистичность, и динамизм, но *вещизмом* оно не страдает. Ведь оно не рисует, оно *переживает* абстрактные значимости. И вот воображение Туссенеля прямо соединяет *чистоту воздуха* и *окрыленное движение*: «Птица, сотворенная ради жизни в тончайшей и чистейшей стихии, изо всех форм божественного творения с необходимостью является наиболее независимой и славнейшей» (p. 51).

На ту же тему в романе «Смиреница» («Violette») Марселина Деборд-Вальмор написала: «Птицы! Птицы, парящие вон в тех высях, — чем были вы перед тем, как стать вольными песнями, рассеянными у нас над головами? Может, мыслью-рабой; словом Божьим, насильно заточенным в какой-то душе, что, в конце концов, разбилась, чтобы дать крылья вам и вновь обрести свои»¹.

Нам, несомненно, возразят, что декларации такого рода

¹ *Desbordes-Valmore M Violette*. 1839 Т. II, p. 203.

101

соответствуют разве что пустым мечтаниям. На это мы всегда будем отвечать: *естественным грезам*; они оживают *сами собой* в грезящей душе, т.е. в душе, устремляющейся днем к ночным переживаниям. К несчастью, Туссенель не поэт: хоть он и переживает непрерывность перехода от ночных грез к дневным, ему все-таки неведомы непрерывности, соединяющие грезу со стихом. *Вечная юность* птицы говорит ему лишь о чем-то смутном, тогда как она имеет поразительно точное значение; он не наблюдал за прекрасной птицей из сказок, за птицей, *навевающей забвение времени*, отрывающей нас от линейных земных поездок и вовлекающей — по словам Жана Лескура^A — в недвижимое путешествие, где не слышно боя часов и *не чувствуется тяжести лет*. Но Туссенелю следует выразить признательность за то, что он — охотник и чучельник — понял, что птицы из грез не умирают. Ни одна естественная греза не покажет нам смерти *летающей* птицы. И совсем другое дело — птицы-любимицы: они быстро умирают в силу фатальности, хорошо известной психоаналитикам. Никогда в динамической грезе застигнутая смертью птица не падает с неба камнем, ибо никакие онирические полеты не заканчиваются вертикальным падением. Онирический полет — феномен *блаженного сна*, и трагедии в нем не бывает. Во сне мы летаем, только когда мы счастливы. А значит, насколько верны наблюдения Пьера Эмманюэля^B (*Le jeune mont*, Messages 1942, cahier I):

...plus de détresse devant l'oiseau. Plus d'envols sombres...

(... больше тоски в созерцании птицы. Больше сумрачных взлетов...)

^A *Лескур*, Жан (1882—1947) — франц. экономист, историк экономических кризисов. Интересовался государственным планированием экономики.

^B *Эмманюэль*, Пьер (псевдоним Ноэля Матье) (1916—1984) — франц. поэт и эссеист. Страстный почитатель Гёльдерлина; автор книг «Надгробие Орфея» - 1941 г.; «Содом» - 1945 г.; «Вавилон» - 1952 г.; «Иаков» - 1970 г.; «София» - 1973 г. и др

102

Птица — это сила подъема, пробуждающая всю природу. В «Господстве» графини де Ноайль^A читаем следующую страницу, которая могла бы называться «вертикальностью принесения весны птицами»: «Вновь пришла весна. Она возродилась по всей земле — маленькая, легкая, зеленая и стройная. В лесах непрестанно раздавался крик птицы, крик терпкой и ясной весны. Казалось, эта птица держала в воспаленной глотке только что распутившийся и упоительно ароматный листочек терпентинного дерева. Она кричала не останавливаясь и как бы воодушевляя хилые цветочки, заточенные в почве. И говорил этот крик и гиацинту, и нарциссу, и тюльпану: "Еще рывок, еще усилие, получше пробивайте твердую землю — и ввысь, близко воздух и небо; смелее, я ваша птица..."» (р. 267). Еще лучше это выражено в другом стиле: «Да узрим мы вашу жизнь и да успокоится дух, о возносящиеся души, о племя, влекомое к конькам крыш! О крылья! О птицы, воздушное дворянство...» (р. 265).

В творчестве Виктора Гюго бесчисленны примеры, где птица становится душой:

J'aime. O vents, chassez l'hiver.
Les plaines sont embaumées.
L'oiseau semble, aux bois d'Aser
Une âme dans les ramées.

.....
Comme si je planais dans l'air qui me réclame,
Et comme si j'avais une âme
Faitе avec des plumes d'oiseau.
(La fin de Satan. Le cantique de Bethphagé.)

(Я люблю. О ветры, изгоните зиму.
Равнины благоухают.
В лесах Ашера птица кажется
Душою средь ветвей.

^A **Ноайль**, Анна де (1876—1933) — франц. поэтесса и романистка. Для нее характерны пылкий лиризм, воспевание радостей любви и романтическое представление о смерти.

103

.....
Как будто я парю в зовущем меня воздухе.
И как будто душа моя
Из птичьих перьев.
Конец Сатаны. Гимн Бельфагора.)

Онирическое отождествление образа птицы с сокровенной мощью полета, возможно, еще совершеннее в таких стихах Жана Тардьё^A:

Un rêve étonnant m'environne:
je marche en lâchant des oiseaux,
tout ce que je touche est en moi
et j'ai perdu toutes limites.

.....
(Меня овеивает изумительная греза:
я иду и выпускаю птиц,
всё, к чему я прикасаюсь, — во мне,
и я потерял всяческие границы.)¹

III

Если, следуя нашему предложению, тщательно восстановить онирическую перспективу туссенелевских грез, то мы не удивимся, что чисто воображаемая орнитология продолжает в его творчестве орнитологию реальную. По мнению Туссенеля, Бог не ограничился сотворением живых и теплокровных птиц, играющих в лазури и в облаках. «Для тех, кто в него верует», он еще создал «воздушные образы Пери, Ангела и Сильфиды». И поскольку низшее можно объяснить только через высшее, Туссенель более или менее сознательно выводит птицу из сильфиды. Можно сказать (вот оно, первенствующее воображение!), что птицы^B Природе существуют потому, что в воображаемом возду-

^A **Тардьё**, Жан (р. 1903) — франц. писатель, поэт и драматург Автор сборников «Спрятанная река» — 1933 г; «Мсье Мсье» — 1951 г., «Тьма дня» — 1974 г и др. В бессодержательных словах и клоунских жестах обыгрывает пустоту и глупость жизни.

¹ *Tardieu J. Le témoin invisible, p 30*

104

хе действительно обитают сильфиды и сильфы. На самом деле, подлинно творческое начало — *чистота воздуха*, и эта чистота сотворила сначала сильфиду, а потом — голубку, более чистое раньше более материального.

Эта родословная, нисходящая от *духов* к плотским существам, хорошо отражает истину, существенную для психологии воображения. Психологи не замечают ее, ибо очень часто смешивают процессы воображения с процессами концептуализации, как если бы образы представляли собой не более чем смутные и расплывчатые понятия. Они совмещают основополагающий образ полета с понятием птицы. Они не учитывают того, что для грезовидца и в царстве воображения полет устраняет саму птицу, что реализм полета отводит на второй план реальность птицы. Они, следовательно, воспринимают как обыкновенные бредни воображение воздушных *фантомов*, никогда не задаваясь вопросом, отчего воображению хочется видеть фантомы в невидимой стихии. Впрочем, как будто все — и даже сказки — подтверждает их правоту! Действительно, сильфы и сильфиды встречаются в сказках гораздо реже прочих стихийных духов. Однако же для нас эта бедность является попросту доказательством того, что воздушное воображение встречается реже воображения воды, огня и земли. И все-таки это не причина для того, чтобы счесть его менее обоснованным. В силу какой-то глубинной фатальности воздушное воображение постоянно создает духов воздуха.

К тому же можно привести весьма четкие примеры, где мы увидим, как воображение воздуха разрабатывает переход от сильфа к птице. Мы процитируем отрывок, который кажется нам весьма поучительным, ибо он предстает в атмосфере мысли серьезной и притом забавной. Монах-картезианец^A, подписывавшийся как Виньель де Марвиль, на званом вечере у профессора физики картезианца^A Роо высказал причудливую идею о том, что *стихийные духи*,

^A Монахи-картезианцы (*les chartreux*), названные так по городу Шартру, не имеют никакого отношения к картезианцам (*les cartésiens*) последователям Рене Декарта.

105

скитающиеся по вселенной и населяющие материю стихий, *устраиваются* в телах птиц, рыб или млекопитающих в зависимости от предрасположенности собственного характера. Они-то и воздействуют на *сознание животных* и приводят в движение животные машины. «Сильф мечтательный забирается в машину филина, неясyti или обыкновенной совы; а вот веселый, любящий петь песенки сильф прокрадывается в соловья, славку или канарейку»¹. В этом утверждении объединяются страсть к вымыслу, желание позабавиться и мечтательность. Мы слишком недооцениваем важность их взаимодействия и игры, которыми как раз и отмечено влияние воображения на разум, воздействие несерьезного на интеллектуальную жизнь. Этот легкий рисунок представляет сухую теорию животных машин в наглядной форме; он материализует смутные верования в стихийных духов. В равной степени он забавляется дуализмом враждующих сестер: грезы и теории.

Когда же души, склонные к ученым рассуждениям, оказываются в одиночестве и вдали от околесицы научных салонов, они грезят точно так же. Так, Гассенди — напоминает Жюль Дюгем — утверждает, что полет птиц регулируется преимущественно воздействием некоего тонкого флюида. Если птица летает, то потому, что она сопричастна легкому воздуху. Вообразите птицу, называемую Стеллино, которую притягивает планета Меркурий, так что она поднимается в высочайшую область воздуха ради того, чтобы поклоняться этому небесному телу (Цит. по: *Dufiem J.*, Шар. «Electricité»). Чтобы хорошо понять данный текст, следует наделить это притяжение амбивалентностью материального и духовного. Этот самый Стеллино — поистине *сублимация птицы*. Стеллино — птица столь чистая, что она поклоняется наиболее чистым зонам нашей атмосферы и взлетает в них одной лишь силой своей легкой субстанции.

Греза о чистоте воздуха для некоторых типов воздушного воображения столь могущественна, что ее можно неожиданно встретить в невероятных инверсиях материаль-

¹ Цит. по: *Deloporte D.-V.* Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV. 1891, p. 124.

106

ных образов. Теплокровность птицы, разумеется, поражала массу наблюдателей. И тогда способность птиц к полету они относили на счет чистого огня как стихии. Они говорили, что птица покинула землю, стремясь обитать в чистоте залитого солнцем воздуха. В таком случае, вот вам инверсия, и ее-то один автор XVIII века применяет без колебаний: «...воздействие одушевляющего их могущественного огня целебно для мест их обитания, ибо огонь поглощает затхлый воздух. Поэтому коршун, изумительный воздушный акробат, считается на Востоке очистителем атмосферы». Как лучше доказать, что понятием, создающим здесь образы, является понятие *чистоты*? Такие инверсии смыслов дают нам возможность лучше понять

проблемы сублимации. Здесь мы видим непосредственно в действии *материальное воображение чистоты*.

Как же психологам, которые не грезят, навести порядок в психологических реальностях воображаемой жизни? Они боятся, что им придется изучать белиберду, — а ведь они хотят знать, как формируются образы! Они хотят изучать реальные образы, а живые образы, *навязывающиеся* по ночам нашим закрытым глазам, их не интересуют! Что же касается нас, то мы почти верим, что прежде чем стать крылом, полет был теплым ветром. Мы не отвергаем уроков грезовидца, полагающего, что сальфида научит его, что такое птица. Для динамического воображения первым существом, летающим в грезах, является сам грезовидец. Если кто-нибудь и сопровождает его в полете, то прежде всего это сальф или сальфида, облако, тень; это дымка, завуалированная и обволакивающая форма воздуха, счастливая от своей смутности, от того, что она живет на границе видимого и невидимого. Чтобы увидеть, как летают птицы из плоти и перьев, нужно вернуться к дневному свету, к ясным и логичным человеческим мыслям. Но от слишком большой ясности исчезают духи сновидений. И искать их следует в поэзии, как реминисценции потустороннего мира. Не склонная к забывчивости душа не может тут ошибаться: греза — подобно туссенелевскому Богу — создает сначала *летучих духов*, а потом уже — птицу.

107

IV

Если свет, чистота и сияние небес привлекают существ чистых и крылатых, если благодаря инверсии, только ч возможной, что в царстве значимостей, чистота существа наделяет чистотой мир, где оно обитает, мы сразу же поймем, что воображаемое крыло окрашивается в цвета неба и что небо — это мир крыльев. И тогда, подобно Воозу^A, мы прошепчем голосом души:

Les anges y volaient sans doute obscurément,
Car on y voyait passer dans la nuit, par moment
Quelque chose de bleu qui paraissait une aile.
(Ангелы там летали, без сомнения, едва заметно.
Ибо было видно, как ночью мгновенно пролетало
Нечто голубое, похожее на крыло).

Всякая динамическая лазурь, любая лазурь ускользящая представляет собой подобие крыла. Голубая птица — продукт движения воздуха. По утверждению Метерлинка, «как только ее сажают в клетку, она меняет цвет» (L'oiseau bleu, p. 241).

Если мягкий свет и радостное настроение действительно производят в грезах мелькание чего-то голубого, голубое крыло и синюю птицу, то и, наоборот, вокруг образов птиц ночных накапливается нечто мрачное и тяжелое. Так. Для многих типов воображения летучая мышь представляет собой олицетворение полета зловещего, беззвучного, черного, низкого — противоположность шеллианскому тройственному союзу звучного, прозрачного и легкого. Обреченная хлопать крыльями, она не ведает динамического покоя парения. «В ней, — говорит Жюль Мишле — мы видим, что природа ищет крыло, а находит пока еще только безобразную мохнатую мембрану, которая все же выполняет функцию крыла» (L'oiseau, p. 39).

^A Имеется в виду стихотворение В. Гюго «Спящий Вооз» (1859) из сборника «Легенда веков».

108

Je suis oiseau; voyez mes ailes.
(Я птичка; полюбуйте на мои крылья.)

«Но не все, что с крыльями, — птицы». Летучая мышь в крылатой космологии Виктора Гюго — существо проклятое и воплощение атеизма. Она находится в самом низу лестницы существ, ниже филина, ворона, грифа и орла (Виктор Гюго. «Бог»). Однако же с проблемой символики пернатых мы будем сталкиваться лишь время от времени — и для ее изучения нам необходимо подробно рассмотреть проблему «анимализирующего» воображения, т.е. динамического воображения, специализирующегося на движениях животных. Здесь же нам нужно лишь ясно наметить ту вертикальную линию, на которую динамическое воображение наносит символически осмысленные живые существа. В этом отношении интуиции Туссенеля весьма поучительны.

В книге под названием «Звери» (p. 340) Туссенель пишет: «Именно летучая мышь больше всего способствовала тому, что в воображении легковерных смертных укоренились более или менее похожие на сказки мифы о гиппогрифе^A, о грифоне, о драконе и о химере¹. Осторожно заметим, что фурьеристский оптимизм Туссенеля позволяет в одно и то же время утверждать,

что Господь сотворил сильфиду, и упрекать в суеверии боязливых людей, рассказывающих о гиппогрифах и химерах. Впрочем, такое противоречие незаметно для воображения Туссенеля, столь четко поляризованного по вертикали. Для хорошо динамизированного динамического воображения воздуха всё, что *возвышается*, пробуждается для бытия, сопричастно бытию. И наоборот, все, что опускается, рассыпается на исчезающие тени, сопричастно небытию. *Оценка определяет бытие*: вот один из основных принципов Воображаемого.

^A **Гиппогриф** — фантастическое животное из греческой мифологии, полуконь-полугриф.

¹ Бюффону заблагорассудилось определить летучую мышь как «монструозное существо», ведь ее «движение по воздуху — не столько полет, сколько род сомнительной вольтижировки, и. похоже, выполняет она ее с усилием и неуклюже».

109

V

Теперь, после того как мы столько времени уделили доказательству приоритета динамического, воображения по отношению к формальному, мы поймем почти полную невозможность приспособить птичье крыло к форме человека. Эта невозможность не является следствием конфликта между формами. Проблема коренится в абсолютном расхождении между условиями человеческого полета (полета онирического) и ясным представлением о полете, происходящем при помощи атрибутов реальных существ, летающих по воздуху. В воображении полета существует разрыв между его динамическим и формальным образами.

Уяснить сложность проблемы фигуративного изображения человеческого полета можно, рассмотрев все средства, употреблявшиеся воображением форм ради наглядного показа движений полета. М-ль Ж. Виллетт опубликовала замечательную книгу «Ангел в западном искусстве»; («L'Ange dans l'art occidental») она изобилует необходимыми нам примерами.

«Требовать от скульптора, — с достаточным основанием пишет м-ль Виллетт, — чтобы он создавал иллюзию нематериальности, кажется немислимой затеей — условия его труда непреодолимо препятствуют этому» (р. 26). Довольно скоро становится ясно, что *человеческие крылья* — обуза. Изобразим ли мы их большими или маленькими, волочащимися или торчащими, оперенными или гладкими — они останутся инертными: воображение останется безучастным, ибо сам образ — крылатая статуя — не наделен движением.

Проблема изображения человеческого полета лучше всего (в пределах возможного) разрешается, в конечном счете, косвенными средствами. И тогда крылья сохраняются как аллегорические знаки полета ради соблюдения традиции и логики, а динамических намеков придется искать в ином, ведь намек зачастую действеннее изображения. Мы, например, заметим у гениев живописи род предзнаЧия, который привлекает внимание к движению, динамизирующему пятку. Относительно некоторых ангелов у Ми-

110

келанджело м-ль Виллетт делает вывод, «что простого поднятия ноги, кажется, было бы достаточно для управления их полетом» (р. 164).

М-ль Виллетт также демонстрирует, что, разрешая проблему полета в изображении ангелов, многие художники вдохновлялись плаванием: «С телом, возлежащим на облаках наискось или почти горизонтально, распрямив грудь, с распростертыми руками или приподнятыми ногами, ангелы пересекают небосвод подобно тому, как пловцы рассекают волны, и длинные параллельные бороздки, в которых они предстают взору, лишь усиливают иллюзию» (р. 162). Воображение вод в этом примере настолько преобладает, что оно навязывает воздушному воображению образ «кильватера». М-ль Виллетт приводит репродукцию фрески Беноццо Гоццолли^A (р. 80, XII), весьма поучительной в этом отношении. Уловка художника, заменившего полет плаванием, представляется нам наиболее интересной ее чертой, ибо мы уже видели, что для определенных типов воображения характерна непрерывность перехода от плавания к полету, но нет непрерывности перехода от полета к плаванию. Крыло, по своей сути, принадлежит стихии воздуха. Хотя в воздухе и плавают, в воде не летают. Воображение может продлевать в воздухе свои водные грезы, но не может затем осуществить воображаемый переход в обратном направлении. Именно этим, стадо быть, и объясняется то, что художники подсознательно переживают упорядоченную преемственность динамического воображения и пользуются грезами о плавании, внушая зрителю представление о полете.

Порою же скульптор добивается не иллюзии полета, а своего рода приглашения к сопереживанию полета, заставляя взгляд *пробегать* по формам скульптуры. С этой целью, по утверждению м-ль Виллетт, он наделяет форму вытянутыми пропорциями, воздействие которых он усиливает простыми драпировками, где доминирует кривая. Взгляд движется по этим возносящимся линиям, забывая о весе материи (р. 20). Иными словами, динамическое

воображение

^A **Гоццоли.** Беноццо ди Лезе (1420—1497) — итал. художник.

111

получает от статических *вытянутых* форм импульс, пробуждающий его первогрзу и побуждающий его к полету.

Трудно исчерпать все смыслы словосочетания «*вытянутая форма*», которое представляет собой образ, где пересекаются воображение формальное и воображение материальное. У этого словосочетания в результате износа слов почти стерлись динамические свойства. Чтобы вернуть этому образу его истинную силу, а следовательно, и полный смысл, необходимо наложить на него обратный ему образ. Несомненно, в словосочетание «вытянутая форма»^A удастся вновь вдохнуть жизнь, если мы поймем, что она есть *оформленный порыв*^A. В *оформленном порыве* мы отведем должное место динамическому воображению в его формотворческой роли. Следует подчеркнуть, что всякая *вытянутая форма* тянется ввысь, к свету. *Вытянутая форма* есть *оформленный полет*, происходящий в чистом и светозарном воздухе. Невозможно себе представить, чтобы вытянутая форма была устремлена вниз, что указывало бы на падение. В царстве воображения такой аэродинамический профиль оказался бы абсурдным.

VI

Существует особо действенное творчество, ввергающее нас в жизнь на пересечении воображения форм и воображения сил — это произведения поэта и гравера Уильяма Блейка. К тому же эти онирически мощные произведения одушевлены столь значительным *поэтическим красноречием*, что оно может дать изумительный пример той самой *выговоренной жизни*, к которой мы вернемся в заключительных частях этой книги. Некоторые стихи Блейка можно назвать *абсолютными стихотворениями*, т.е. стихотворениями, не воплощающими идеи, а сочетающими в самих словах воображаемую материю и призрачную форму, движение речи и телодвижения, мысль и движущееся^B, или точнее, говорящее и движущееся. К примеру, полет мыс-

^A Здесь непереводаемая игра слов, основанная на том, что во французском языке слова *élan* «порыв» и *élancé* «вытянутый» одного корня. ^B Намек на одноименное произведение А. Бергсона.

112

ли у Блейка — не становится стертым образом и невыразительной аллегорией. Избитые слова здесь обретают новую молодость и дышат психологическим энтузиазмом, одушевляющим «Пророческие книги». В пророческих книгах пророчествуют сами образы слов. Под ними не скрывается других профетических мыслей. У Бальзака *полет мысли*, конечно, был реальным движением, но движение это оставалось обобщенным и подчиненным монотонности воздушного воображения. У Блейка же *полету мысли* свойствен плюрализм, напоминающий разнообразие реальных полетов птицы. Психология Блейка — воистину орнитопсихология.

В «Видениях дочерей Альбиона» пролетают орел, соловей, жаворонок, сокол, голубь, лебедь, буря, жалобы, ветер... На десяти страницах можно насчитать пятнадцать летающих феноменов и более двадцати пяти полетов^A. Конкретные виды полета по происхождению являются пронизывающими текст космическими движениями. Восхитительные образы подводят нас к пониманию того, что для *летающего воображения* именно *полет* увлекает за собой мироздание, вызывает движение ветра, придает воздуху собственную динамическую сущность. Так, Блейк писал: «Морская птица воспринимает зимнюю бурю как одеяние для тела»^B. Как тут не ощутить динамически, что птица одета в собственный *вихревой след*, словно в плащ? И разве не этот развевающийся плащ раздувает бурю? Мифологические существа дышат бурей, буря у них в устах. У Блейка же буря-творится всем телом. Морская птица является существом бури по самой своей сути; она — динамический центр бури.

Для Блейка полет выражает свободу мира. Поэтому динамизму воздуха наносит оскорбление вид птицы-пленницы. В стихах, продолжающих вторую часть «Пророческих книг», читаем следующее волнующее двустишие:

Малиновка в клетке

Повергает в ярость все небо (р. 305).

^A См. пер. А.Я. Сергеева // *Блейк У. Избранные стихи.* М., 1982 с 385-402.

^B *Blake W. 1^{er} Livre prophétique, trad. Berger, p. III.*

113

Выходит, что птица и есть олицетворение вольного воздуха. Вспомним, что немецкий язык восстанавливает права птицы в поговорке о свободе. Немцы выражаются не эллиптически:

«свободен, как воздух», но именно «свободен, как птица в воздухе», «frei wie der Vogel in der Luft».

И как динамически не прочувствовать *странствующую мысль* в таком месте: «Куда же ты направилась, о мысль? К какому дальнему краю стремишь ты полет? Если ты вернешься до горестного мига, принесешь ли утешение на крылах своих вместе с медом, росой и бальзамом — или яд диких пустынь, вытекающий из очей завистников?» Поколеблемся ли мы поднять такие слова на тон выше, если несколькими строками раньше мы прочли вопрос: «Из какой субстанции сотворена мысль?» Чтобы понять блейковское воображение, на этот вопрос следует ответить: мысль сотворена из существа, созданного собственным движением. Мысль Блейка есть *материя* аквилона. К примеру, разве сама мысль о размашистом полете орла уже не является жестокой? Сама собой она творит ненасытного орла. Для того, кто мыслит стремительно, мощный взмах крыла уже пожирает ягненка.

Другие крылья принесут, например, мед: «Поднимайтесь, о сверкающие крылья, воспойте свою детскую радость! Поднимайтесь и пейте свою радость, ибо все живое свято». Мы видим поющие крылья и на этот раз.

Читая Блейка *динамически*, мы быстро начинаем понимать, что он — герой борьбы земного с воздушным. Точнее говоря, он герой *отрыва*, тот, кто поднимает голову над материей, странное существо, сочетающее два вида динамики: выход из земли и полет в небеса. В книге «Тириэль» Блейк пишет: «Когда насекомое развернется во всю свою длину, став ползучим гадом...». Эта *удлиненность* раскрывает склонность нашего воображения создавать *рептилиеподобные* образы. Такая динамика *ползучего* наложила заметный отпечаток на многие страницы Блейка, которые проясняются, когда мы прочитываем их динамично — не вяло расходуя энергию, а мысленно формируя движения. В этой связи можно, между прочим, сравнить «ползучую силу» у Блейка и медлительное и волнообразное дви-

114

жение *гусеницы* в «Апокалипсисе» В. Розанова¹. И тогда мы хорошо разглядим различие между движением «живого теста» и движением, ощущающим крепость своих сочленений. Уильям Блейк — поэт *«позвоночного» динамизма*. Все его образы отсюда, он переживает всю историю такого динамизма и чувствует любой его спад. В царстве воображения, как и в палеонтологии, птицы возникают из пресмыкающихся; многие виды птичьего полета продолжают «ползучую походку» змеи. Люди в своем онирическом полете торжествуют над ползучей плотью. И наоборот, в неожиданных ужимках наших сновидений позвоночный столб порою вспоминает, что он был змеей²; Блейк пишет: «В ужасном и полном диких грез сне, похожем на цепь из колец, громадный позвоночник извивался в попытке на ветру, и из него вышли напоминающие округленную полость пронизанные болью ребра... И твердые кости застыли на всех прожилках его радостей; и так прошла первая эпоха, состояние гнетущей беды» (р. 157).

Рассмотрим чуть пристальнее этот земной кошмар, чтобы лучше понять взлет воздушного видения. И тогда мы уразумеем, что воздушные образы побеждают с запозданием, что организм становится воздушным в результате тяжелого освобождения.

Вначале следует понять, что сознание ползучей твари *«пояснично»*. «Целыми днями червь возлежал у него на груди. Целыми ночами червь покоился у него в боках, пока не сделался змеей и не обвился вокруг поясницы Энитармона с болезненным свистом и со своим ядом» (р. 161). Для боли от скручивания необходимы позвонки, скрученность создается пыткой, скручивание творит позвонок. Червь слишком мягок, чтобы страдать, и он становится змеей. Змея же — существо, у которого *поясница* повсюду. «Заточенная в боках Энитармона, змея росла и сбрасывала шкуры. После невыносимых страданий свист начал превращаться в пронзительный крик; множество мук и невыразимый страх

¹ Розанов В. «Апокалипсис нашего времени»^A // Уединенное. М., 1990. ^A См. например, главы «Правда и кривда» и «О страстях мира».

² Hugo V. L'homme fut qit. Éd. Hetzel. 1883. т. II. р. 73: «У позвоночника — собственные грезы».

115

породили разнообразные формы рыб, птиц, зверей, породили форму ребенка там, где прежде был червь» (р. 161).

Итак, формы рождаются из мучимой пытками протоплазмы. Они представляют собой *формы* болей. Генезис выходит из геенны. Распрямившийся возникает из извивающегося. Всё земное у Блейка подчинено динамике скручивания. Скручивание и является для него изначальным образом. Поглядите, как он описывает мозг: «Так хорошо были скручены веревки и так крепко затянуты петли — ну прямо человеческий мозг!» (р. 165).

Из этого скрученного мироздания, из этой судорожной мысли, не понятой из-за

неузнанности ее первой пытки, вышло воздушное начало, блейковская *Эманация*: эта эманация продолжает быть мучительной. Хотя она и становится свободной и выпрямленной, она сохраняет первомуку своего распрямления:

Мой Спектр опричь меня кружит,
Как хищник жертву сторожит,
А Эманация моя,
Рыдая бросила меня.

.....
Бедный, жалкий, беспомощный
Спутник мой во тьме полночной.
За тебя я, как в оковах,
Вся в слезах своих свинцовых^А.

Приверженец воздушной стихии, по Блейку, никогда не утихомирится. Он остается энергией. Он и есть — энергия выражения. Именно это Жан Лескюр подчеркнул в прекрасной статье о «Посланиях». Блейк «наделил плотью эту сверхтворческую энергию, что побудила его к отрыву от бессмысленного и болезненного замешательства и пробудила его к жизни и действию такой формулой»:

Проснись! Проснись! О спящий из страны теней,
бди и напрягайся!

^А Из стихотворения «Спектр и Эманация». Пер. В. Топорова // *Блейк У. Избранные стихи*. М., 1982. с. 258—263.

116

Это *напряжение* подготавливает выпрямление существа: в конечном счете тут и заключается последний динамический урок поэтики Блейка.

А теперь мы вернемся к поэзии не столь напряженной, с более ярко выраженной воздушной спецификой. Наша цель — всего лишь показать страдания существа в любом месте земного шара, существа, терзаемого при этом воображаемыми силами, которые стремятся покинуть землю. Повсюду в творчестве Блейка мы видим цепи — и напряжение в них возникает под действием усилий нового Прометея, Прометея жизненной энергии, чьим девизом могло бы стать: «Energy is only Life, and is from Body. Energy is eternal Delight». Только энергия — Жизнь, и исходит она из Тела. Энергия — вечное наслаждение. Эта энергия требует, чтобы мы ее воображали. Ее *реальность* является сугубо *воображаемой*. Воображаемая энергия переходит из потенции в действие. Она стремится породить образы из формы и материи, заполнить формы, одушевить собой материю. У Блейка динамическое воображение представляет собой энергетическую информацию. Чтобы понять Блейка, читателю необходимо научиться «настораживать» все мускулы тела, а к этим усилиям непременно добавить дыхание, дыхание гнева. И тогда ему удастся придать подлинный смысл тому, что, характеризуя блейковское вдохновение, мы можем назвать *«хриплым вдохновением»*. Это мучительное дыхание — поистине тот пророческий голос, что звучит в книгах Уризена, Лоса и Ахании... В «Описательном каталоге картин, а также поэтических и исторических открытий», написанном им самим («Послания», 1939), Блейк утверждает: «Духи и видения, в отличие от того, что считает современная философия, не являются туманной дымкой или ничем; они организованы и тщательно сочленены, они совершеннее того, что может породить смертная и бренная природа. Тот, кто не воображает, используя качества более выразительные и превосходные, нежели те, что видят его смертные очи, тот, кто не видит недоступный очам яркий и наилучший свет, не воображает вообще». Выходит, «воображать» означает поднимать реальное на тон выше. Похоже, блейковские фан-

117

томы непременно обладают глубоким гортанным голосом, они тоже характеризуются «более тщательной артикуляцией», нежели шепчущие голоса, фигурирующие в стихах, где «не воображают вообще». Если воспринимать «Пророческие книги» как поэзию мучительного дыхания, они предстанут литаниями энергии, *мыслящими междометиями*. Если взглянуть еще глубже, то под словами мы должны распознавать живое воображение или воображающую жизнь. Уильям Блейк — редкостный пример *абсолютного воображения*, повелевающего материей, силами, формами, жизнью и мыслью, и оно может представить законные права философии, объясняющей реальное через воображаемое, что стремимся делать и мы.

VII

На протяжении всей этой главы мы пытались подвести предварительные итоги в отношении

весьма разнообразных поэтических тем, объединяемых эстетикой крыльев, или, точнее говоря, энергией, приносящей легкость и радость. Наша главная цель заключалась в том, чтобы по возможности точнее рассмотреть сложную проблему взаимоотношений формы и силы так, как их переживает воображение. Мы не ставим своей задачей исчерпывающее изучение всех образов, которые могут нагромождаться вокруг «отдельно взятого» существа. Между тем было бы интересно исследовать разные поэтические образы какой-нибудь конкретной птицы. Фауна литературных образов послужила бы обобщенной доктрине панкализма с теми же основаниями, на каких фауна образов мифологических в том виде, как ее описал де Губернатис, послужила Мифологии. Однако эта задача выше наших сил, а кроме того, если бы мы занялись примерами, требующими слишком длительного анализа, мы потеряли бы из виду нашу философскую цель: постоянно возвращаться к *общим* законам воображаемого, к раздумьям над фундаментальными стихиями воображения.

Как бы там ни было, мы хотим, в заключение этой главы, привести весьма своеобразный пример, который, на наш взгляд, подтвердит наш общий тезис о превосходстве

118

динамического воображения над воображением форм. Мы имеем в виду образ жаворонка: это один из наиболее распространенных образов в европейских литературах.

Чтобы сразу же развернуть полемику, обратим внимание на то, что жаворонок — ярчайший пример *чисто литературного образа*. Это *литературный образ* — и только; это основа многочисленных метафор, обладающих столь непосредственным воздействием, что пишущий о жаворонке полагает, будто он описывает реальность. Но реальность жаворонка в литературе — это лишь особо чистый и недвусмысленный пример *реализма метафоры*.

В действительности жаворонок исчезает в высях и в солнечных лучах; глаз живописца его не видит. Жаворонок слишком мал и несоразмерен масштабу ландшафта. Он сливается с цветом пашни и не расцвечивает осеннюю землю. Следовательно, жаворонок, играющий столь значительную роль в пейзажах писателей, не может фигурировать в пейзажах живописцев.

Если же его упоминает поэт, то — вопреки любым масштабам — жаворонок предстает в какой-то степени столь же важным, как лес или ручей.

В повести «Из жизни одного бездельника» Йозеф фон Эйхендорф^A отводит жаворонку место среди главных героев пейзажа:

Бог — мой вожатый неизменный,
Кто ниспослал сиянье дня
Ручьям, полям и всей вселенной.
Тот не оставит и меня.
Ручей проворный с гор несется,
И жаворонка трель слышна —
И я пою, когда поется.
Когда весельем грудь полна^B.

Но могут ли сами писатели дать нам достоверное описание жаворонка? Могут ли они всерьез заинтересовать

^A **Эйхендорф**, Йозеф, барон фон (1788—1857) — немецкий поэт, романист и драматург; «последний рыцарь романтической школы».

^B Пер. Д. Усова (здесь очень неточный) // Избранная проза немецких романтиков. М., 1979, с. 222.

119

нас его *формой* и *оперением*? Это попытался сделать Мишле на страницах, трогающих души простых людей. Однако его описание птицы «с таким убогим оперением, но с таким щедрым сердцем и роскошным пением», довольно скоро превращается в морализаторский портрет. Его следовало бы назвать жаворонком Мишле. Жаворонок — личность теперь и навсегда, сказал Мишле о птице, описанной еще и Туссенелем^A. Туссенель же перегибает палку и создает не столько моральный, сколько политический портрет жаворонка: «Жаворонок одет в серый плащ, в жалкое рабочее оперение, в оперение для полевого труда — самого благородного и полезного, менее всего вознаграждаемого, самого неблагодарного из всех...» (*Toussenel*. Т. II, р. 250). Навсегда жаворонок останется «товарищем пахаря». Жаворонок — дитя пашни; как сказал Петрюс Борель^B, для него засеивают поля¹. Но символизм моральный и политический отдаляет нас от символизма естественного и космического, который, как мы увидим, неразрывно связан с жаворонком.

Между тем примеры Мишле и Туссенеля симптоматичны: *описать жаворонка* означает *уклониться* от дескриптивной работы и найти иную, неопируемую красоту. Сверхнаблюдательный «охотник за образами», игравший калейдоскопом форм с неутомимой виртуозностью, Жюль Ренар, описывая «феномен» жаворонка, внезапно теряет красочность

своего пера («Естественные истории», «Жаворонок»):

Je n'ai jamais vu d'alouette et je me lève inutilement
avant l'aurore. L'alouette n'est pas un oiseau de la terre...
Mais écoutez comme j'écoute.
Entendez-vous quelque part, là-haut, piler dans une
coupe d'or des morceaux de cristal?
Qui peut me dire où l'alouette chante?

^A См.: *Michelet J.* L'oiseau, p. VIII.

^B **Борель.** Петрюс (1809— 1859) — франц. писатель, а также архитектор и живописец: один из наиболее пылких представителей романтизма. В романе «Госпожа Потифар» (1839) историческая основа служит фоном, на котором разворачиваются сентиментальные приключения, усложненные неправдоподобными перипетиями.

¹ См.: *Borel, P.* Madame Putiphar. F.d. 1877, p. 184.

120

L'alouette vit au ciel, et c'est le seul oiseau du ciel qui
chante jusqu'à nous.
(Жаворонка я ни разу не видел,
и я безуспешно просыпаюсь до зари.
Жаворонок — не земная птица...
Но вслушайтесь, как вслушиваюсь я,
Слышите ли вы, как где-то в высях
растираются в пыль в золотом кубке кусочки хрусталя?
Кто скажет мне, где поет жаворонок?
Жаворонок живет на небесах,
и это — единственная птица,
чье пение достигает нашего слуха.)¹

Поэты упоминают его, но отказываются его описывать. Какого же цвета его оперение? Вот как описывает жаворонка Адольф Рессе: «И потом — вслушайтесь: то поет не жаворонок... то птица цвета бесконечности» (*Œuvres complètes*. Т. I, p. 30). А мы бы еще сказали — цвета вознесения. Жаворонок — это струя шеллианской сублимации: он легок и невидим. Он — *отрыв* от земли, мгновенно становящийся триумфальным; в крике его нет ничего блейковского. Он — не освобождение, а молниеносная свобода. Во всех звуках его пения — трансцендентно окрашенные отзвуки. Мы начинаем понимать, отчего Жан-Поль сделал девизом жаворонка слова: «Ты поешь, следовательно, летишь» (*Le Jubilé*, Trad., p. 19). Кажется, будто интенсивность этого пения растет по мере того, как поднимает-

¹ Морис Бланшар — игрой и столкновением образов, оторванных от их тяжеловесной оболочки, — в нескольких строках характеризует весь сюрреализм жаворонка: «Пронзительные жаворонки разбивались о зеркало, — и вот это уже плоды, поющие "Аллилуйя". Их прозрачные горлышки сделались черными точками, затерянными в слоновой кости позвонков. Крик стекольщика вернул им хрустальное оперение» (*Blanchard M.* Le surréalisme encore et toujours // *Cahiers de Poésie*. Août. 1943, p. 9). Итак, от стекла у жаворонка — прозрачность, твердая материя, крик^A. Твердая материя характеризует здесь «сюрматериализм» жаворонка.

^A Вся эта развернутая метафора основана на том, что франц. слово «*crystalline*» — примерно так же, как русское «*хрустальный*», — может означать и «*прозрачный*», и «*звонкий*».

121

ся птица. Тристан Тцара жалуется жаворонку некую судьбу «после» заключительного акта: «Некоторым уловкам жаворонка, влекущим за собой продолжение после заключительного акта, стоит непременно поучиться» (*Grains et Issues*, p. 120).

Отчего же *вертикаль пения* оказывает столь могущественное воздействие на душу человека? Как можем мы извлечь из этой вертикали столь великие радость и упование? Дело здесь, возможно, в том, что пение это одновременно и звонко, и таинственно. Уже в нескольких метрах от земли жаворонок *«рассыпается»* в солнечных лучах: его образ вибрирует так же, как и его трели; мы видим его исчезновение в свете. Почему бы не использовать в поэтике великие синтезы научного гения ради того, чтобы сформулировать эту сияющую невидимость? И тогда мы бы сказали: *в поэтическом пространстве жаворонок становится невидимой частицей, которую сопровождает волна радости*. Эту-то волну радости и ощущает такой поэт, как Эйхендорф, наблюдая за рассветом: «Вдруг на небе местами показались длинные красноватые отсветы, сперва незаметно, будто дыханье на зеркале, а высоко над тихой долиной зазвенел первый жаворонок. С наступлением утра у меня отлегло от сердца и прошел всякий страх»^A. И философ, исполняя свою роль человека неблагоразумного, мог бы выдвинуть здесь волновую теорию жаворонка. Он объяснил бы, что жаворонка способна познать именно *вибрирующая* часть нашей сущности: мы можем описать его динамически, усилием динамического воображения; формально и в рамках восприятия визуальных образов описать его мы не можем. А *динамическое описание* жаворонка есть описание пробуждающегося мира, одна из точек

которого поет. Но вы лишь потеряете время, если пожелаете застать этот мир в момент его возникновения; он уже будет жить и расширяться. Вы потеряете время на анализ: ведь тут чистый синтез бытия и становления, т.е.

^A Избранная проза немецких романтиков, с. 246 (пер. Д. Усова). Башляр цитирует французский перевод повести (*Aventures d'un propre à rien*, p. 102).

122

полета и пения. Мир, одушевляющий жаворонка, — самый сплошной во всей вселенной. Этот мир равнины, мир поля в октябре, когда восходящее солнце совершенно растворено в бескрайнем тумане. Богатства такого мира находятся в глубинах и в высях, они обширны, но не бросаются в глаза. Невидимый жаворонок поет для такого вот бесконтурного мира. «Его веселая, легкая, неустанно и без напряжения льющаяся песня кажется радостью невидимого духа, который хочет утешить землю» (*Michelet J. L'oiseau*, p. 30).

Ни один поэт не воспел сияющую невидимость жаворонка как волну радости лучше, чем Шелли («*To a Skylark*» — «Жаворонку»). Шелли понял, что это радость космическая, «бестелесная», радость всегда столь первозданная в своем откровении, что кажется, будто некая новая раса избрала жаворонка своим посланником:

Like an unbodied joy whose race is
sust begun.

Резвишься ты как дух,
порхая и звеня^A.

Эта радость похожа на огненное облако, она окрыляет голубую глубину. Для шеллианского жаворонка песня — это взлет, а взлет — песня, острая стрела, летящая в серебряных сферах. Жаворонок не поддается никаким метафорам форм и цвета. Поэт, «прячущийся за светом мысли», не ведает гармоний, которыми жаворонок пронзает «все небесные перекрестки» (*Туссенель*), а Шелли пишет:

Кто ты, дух чудесный?
Кто тебя нежней?
Радуги небесной
Красота бледней,
Чем лучезарный дождь мелодии твоей^B.

^A Шелли П.Б. Великий дух. М., 1998, с. 204 (пер. К..Д. Бальмонта). ^B Там же, с. 205.

123

Она не выражает радость мироздания, она ее актуализует, *распространяет*. Когда мы слушаем жаворонка, воображение постепенно динамизируется, пропадает всякое *томление*, исчезает даже тень грусти. Эта тень, называемая Шелли тенью грусти или меланхолии (*shadow of annoynce*), — что она такое, как не *тоска*, которая все еще дремлет в старинном французском слове, перешедшем в иностранный язык?^A Кто же не ощущал эту «*annoynce*» холодным утром, одиноко бредя по освещенной солнцем равнине? Эту тоску разгоняет только песнь жаворонка.

Космизм жаворонка вспыхивает ярким светом в следующей строфе:

What objects are the fountains
Of thy happy strain?
What fields, or waves, or mountains?
What shapes of sky or plain?
What love of thine own kind?
What ignorance of pain?

Где родник кипучий
Песен золотых?
Волны или тучи
Нашептали их?
Иль ты сама любовь?
Иль чужд ты мук земных?^B

Итак, жаворонок кажется самой моделью присущего поэтике Шелли *радостного романтизма*¹ непревзойденным идеалом вибрирующего воздуха:

^A Башляр имеет в виду, что старофранцузское слово **annoynce** «тоска» исчезло в современном французском, но перешло в английский, где сохранилось до сих пор.

^B Там же.

¹ Джордж Мередит^C: «Жаворонок — это и есть полет, как если бы дела в жизни шли хорошо» (цит. по: *Wolff L. Georges Meredith, poète et romancier*)

^C Мередит Джордж (1828-1909) — англ. писатель, друг Россетти и Суинберна Проповедовал «новое язычество», союз аристократии и народа с Целью «улучшения расы» и освобождения от «мертвящих общественных Условий», а также спасение человечества с помощью инстинкта в духе Ницше.

124

Если б песни ясной
 Часть я взял себе,
 Лился б гимн прекрасный
 Людям в их борьбе.
 Мне б целый мир внимал,
 Как внемлю я тебе!^A

Теперь становятся понятными первые строки стихотворения: «Птицей ты никогда не был!.. О ты, радостный дух». Реальное существо ничему нас научить не может; жаворонок — «чистый образ», чисто духовный образ, обретающий жизнь лишь в воздушном воображении, становясь центром метафор воздуха и вознесения. Мы видим, что есть смысл говорить о «чистом жаворонке» совершенно так же, как мы говорим о «чистой поэзии». *Чистая поэзия* не может брать на себя задачи описания, задачи, которые ставятся в пространстве, наполненном прекрасными предметами. Ее чистые объекты должны быть неподвластны законам репрезентации. Чистый *поэтический объект*, следовательно, должен вбирать в себя сразу и весь субъект, и весь объект. Чистый жаворонок у Шелли, со своей *бестелесной радостью (unbodied joy)*, представляет собой сумму радости субъекта и мироздания. Нам смешно было бы говорить о ничьей зубной боли. Но ни одна поэтическая душа не будет смеяться над этой «бестелесной радостью», над радостью *расширяющейся вселенной*, вселенной, которая растет и поет¹. «Жаворонок, — утверждает Мишле, — уносит на небо земные радости» (L'Oiseau, p. 196).

Воспевая надежду, жаворонок творит ее. Потому-то Леонардо да Винчи считает его провидцем и целителем: «Говорят, что если жаворонка поднести к больному, кото-

^A Там же, с. 208.

¹ На эту же тему писал отец Виктор Пусель: «Жаворонок в высях — теперь не что иное, как ликование в лазури; я слышу, как по утрам он поет над полями, и мне кажется, что это моя радость» (Mystique de la terre. Plaidoyer pour le corps, p. 78).

^B *Поль Фор*^B. «Динь-динь-динь и тишина»: «Мы слышим жаворонка в сердце небес, и у нас начинают громко стучать сердца» (Fort P. Ballades françaises inédites).

^B *Фор* Поль (1872—1960) — франц. поэт, начинавший как символист. Автор 40 томов «Французских баллад», опубликованных с 1922 по 1951 г.

125

рый должен умереть, птица отвернется... Но если больному предстоит выжить, птица не будет отводить от него глаз, и благодаря ей недуг пройдет» (Les Carnets de Léonard de Vinci. Trad. T. II, p. 377). Мы до такой степени доверяем выразительной мощи чисто литературного образа *чистого жаворонка*, что нам кажется, будто воздушный пейзаж обретает неоспоримое динамическое единство, как только нам удастся изобразить его с жаворонком в небе.

Вот, к примеру, отрывок из Аннунцио, где жаворонок поначалу кажется всего лишь метафорой, но у нас создается впечатление, что от этой метафоры вся страница проникается воздушной и асцензиональной значимостью:

Все вечернее небо оглашалось отзвуками
 чудесного хора жаворонков...

.....
 Это была торжественная песнь крыл и гимн оперений,
 безбрежнее, чем серафическая музыка... Симфония вечерней
 молитвы всей окрыленной весны...
 (Симфония) взлетала и возносилась без пауз (*как поднимается
 и поет жаворонок*). И постепенно, вместе с пением лесного
 псалма, зазвучала музыка криков и отголосков, превращавшихся
 в гармонические ноты под непостижимым воздействием
 отдаленности и поэтичности...
 ... И звон колоколов доносился как будто с голубых гор¹.

Из всех этих диссонирующих шумов оживленного леса, благодаря «преображению», осуществленному жаворонком в тихий вечер, рождается единство звучания, музыкальная вселенная, взлетающий гимн. Воздушное воображение, не колеблясь, ощутит, что именно *взлет* определяет гармонию; оно без труда проникнется сразу и эстетическим и моральным единством; непрерывностью перехода от эмоции эстетической к эмоции моральной на следующей странице: «Псалом был бесконечен. Казалось, в упоении этой песнью все взлетает, продолжает и не перестает взлетать. Землю вздымал ритм Воскресения. Я уже не чувствовал

¹ D'Annunzio G. La contemplation de la Mort.. Trad., p. 136.

126

собственных коленей и не занимал предназначенного мне тесного места в пределах личности; я был возносящейся и множественной силою, какой-то субстанцией, обновленной ради того, чтобы вскормить грядущее божество...» (там же, p. 139). А вот как выглядит та же многоликая упоенность в «Мертвом городе» того же автора: «Все поле покрыто чахлыми дикими цветочками. И вот песнь жаворонков заполняет целое небо. Ах! Что за чудо! Никогда мне не приходилось слышать столь пылкой песни. Тысячи жаворонков, бесчисленное множество... Они взлетали отовсюду, устремлялись в небеса, словно камни, выпущенные из пращи, казались безумными, исчезали в свете и больше не появлялись, как будто сожженные песнью или пожраные солнцем... Внезапно один из них, тяжелый, как камень, упал к ногам моего коня; он остался лежать там мертвый, сраженный молнией своего упоения, ибо слишком радостным было его пение».

Все поэты бессознательно подчиняются такому *единству пения*, и достигается оно в литературном пейзаже при помощи пения жаворонка. В прекрасной книге «Джордж Мередит, поэт и романист» Люсьен Вольф пишет: «Пение жаворонка наполнено уже не индивидуальным пылом птицы; оно выражает все удовольствия, все виды энтузиазма животного мира и мира людей вместе взятых» (Georges Meredith... p. 37). И он цитирует такие строки Мередита («Взлетающий жаворонок»): Песнь жаворонка —

Il est les bois, les eaux, troupeaux bénins; Il est coteaux, famille des humains Près verdoyants, brunes terres stériles. Songes de ceux qui peinent dans les villes. Il chante la sève et la vie en fleur, Et l'union du soleil et des pluies. Il est la ronde des enfants, du semeur La joie et le cri des berges fleuries De primevères et de violettes.

(Это леса, воды, мирные стада;
Это пригорки, семейство ухоженных

127

Зеленеющих лугов, коричневые бесплодные земли,
Грезы тех, кто гнет спину в городах.
В ней воспеваются жизненные соки и жизнь в цветущем,
И союз солнца и дождей.
Это хоровод детей, радость
Сеятеля, крик берегов, на которых цветут
Примулы и фиалки.)

Кажется, будто откликаясь на зов жаворонка, леса, воды, люди, стада — и даже сама земля со своими лугами и пригорками — становятся воздушными, сопричастными жизни воздуха. Так они обретают своего рода *единство пения*. Выходит, что *чистый жаворонок* — это примета сублимации par excellence: «Жаворонок приводит в волнение, — продолжает Люсьен Вольф, — все чистейшее, что есть в нас» (p. 40).

И та же чистота — в исчезновении заостренной фигурки, в ее расплывающихся контурах в безмолвии, достигающем пределов небес. Внезапно мы перестаем слышать жаворонка. Вертикальная вселенная умолкает, словно стрела, которую мы больше не выпустим:

L'alouette en air est morte

Ne sachant comme l'on tombe¹.

(Умирает жаворонок в небе. Не ведая, как падают.)

¹ Supervielle J. Gravitations, p. 198.

Глава 3. Воображаемое падение

Крыльев у нас нет. зато у нас всегда достаточно сил, чтобы упасть.
(Клодель. Положения и предложения)

I

Если мы подведем сравнительный итог метафор падения и метафор вознесения, мы будем поражены, насколько количество первых больше. Даже оставив в стороне моральную жизнь, мы заметим, что метафоры падения подкреплены неоспоримым психологическим реализмом. Все они продолжают одно из психических впечатлений, оставляющее неизгладимые следы в нашем подсознании: страх падения, *первострах*. Как составную часть мы обнаруживаем его в весьма разнообразных страхах. Именно он составляет динамический элемент в страхе темноты; беглец ощущает, как у него подкашиваются ноги. Чернота и падение, падение в черноту — постановщики несложных драм для *бессознательного воображения*. Анри Валлон^A продемонстрировал, что агорафобия, по сути, одна из разновидностей страха падения. Она представляет собой не боязнь встречи с людьми, но опасение оказаться без опоры. При малейшей регрессии^B мы начина-

^A **Валлон**, Анри (1879—1962) — франц. психолог и педагог; инициатор **реформы** образования. Основные труды: «Возникновение характера у ребенка» — 1934 г., **1949** г.; «Психологическая эволюция ребенка» — 1942 г.; «Происхождение мышления у ребенка» — 1945 г.

^B **Регрессия** — термин психоанализа, означающий «возврат от определенной точки развития вспять в логическом, временном и пространственном смыслах».

129

ем дрожать от этого детского страха. Наконец, нашим грезам тоже знакомы головокружительные падения в глубокие бездны. Именно так, например, Джек Лондон акцентирует драму онирического падения до такой степени, что превращает ее в «родовое воспоминание». По его мнению, это сновидение «восходит к нашим отдаленным предкам, жившим на деревьях. Так как они вели древесный образ жизни, риск падения всегда представлял для них непосредственную угрозу...» (*Jack London*. Avant Adam. Trad., p. 27—28). «Можно заметить, что в этой столь знакомой нам, вам, мне и всем остальным — грезе о падении мы никогда не низвергаемся на землю... Вы и я — мы исходим от тех, кто земли не касался (при таком ужасном падении они *цеплялись за сучья*): потому-то в наших сновидениях ни вы, ни я ни разу не касались земли». В этой связи Джек Лондон разработал теорию двух сторон человеческой личности; онирическая сторона личности глубоко отличается от рациональной, ночная жизнь — от дневной. «Видимо, когда мы спим, падает, уже обладает опытом падения и вообще воспоминаниями о жизни человечества в прошлом иная, по-своему ярко выраженная, часть нашей личности, — тогда как бодрствующая часть нашей личности накапливает воспоминания о событиях, происходивших при бодрствовании» (p. 29). «Наиболее обычным родовым воспоминанием является греза о падении в пространстве...» Размах этих гипотез позволяет нам понять, как много оснований у *метафор падения* служить неотъемлемой принадлежностью разнообразнейших типов психики.

Итак, нам представляется, что некая *психология вертикальности* должна детально изучать впечатления и метафоры падения. Между тем мы посвятим им всего лишь короткую главку — с простым намерением: уточнить то, что мы считаем действительно *позитивным* переживанием вертикальности, которую мы называем вертикальностью, динамизированной в высоту. В действительности, несмотря на количество и реализм впечатлений падения, мы полагаем, что подлинная ось *вертикального воображения* направлена ввысь. Фактически мы *воображаем* порыв ввысь, а *знаем* его как падение вниз. Мы не можем как следует

130

воображать то, что познаем. Блейк справедливо писал: «Природные объекты так и не перестали ослаблять, отуплять и уничтожать воображение во мне»¹. Следовательно, верх первенствует над низом. Нереальное главенствует над *реализмом воображения*. Поскольку этот тезис требует обоснования в любом случае, приведем причины, какими мы руководствовались в выборе нашего метода. Хотя образы падения и многочисленны на первый взгляд, они далеко не столь обильны динамическими впечатлениями. «Чистое» падение встречается редко. Чаще всего образы падения демонстрируют богатство сочетаемости; поэты сочетают его с совершенно внешними для него обстоятельствами. И тогда они по-настоящему не включают наше динамическое воображение. Например, мы будем без толку пытаться взволновать наше динамическое воображение словами, подобными сказанным Мильтоном в «Потерянном рае» — низверженный с небес Люцифер падал *девять дней*. Это девятидневное падение не даст нам

ощутить ветер от падения, а громадное расстояние не усилит нашего ужаса. С таким же успехом можно говорить, что этот демон падал целое столетие, что мы не видели более глубокой бездны и т.д. Насколько же более действенными окажутся наши впечатления, когда поэт сумеет нам показать *дифференциал живого падения*, т.е. само изменение падающей субстанции и то, что, падая, в сам момент падения, она становится более тяжелой, *отягощенной, виновной*. *Живое* падение есть то, причину чего и ответственность за что мы носим в себе, в сложной психологии павшего существа. Можно повысить тональность падения, объединив причину и ответственность. С таким моральным оттенком падение переходит из области акциденций в сферу субстанций. Всякий образ должен обогащаться метафорами, чтобы будить воображение. Воображение — первопринцип идеалистической философии — с необходимостью предполагает, что в каждый из своих образов субъект вкладывает всего себя. Так, воображать для

¹ Цит. по: Read Я.^A. Le poète graphique // Messages, 1939.

^A **Рид**, Герберт, сэр (1893—1968) — англ. историк искусства, критик и поэт. Испытал влияние Э. Кассирера: был близок к феноменологии и экзистенциализму; выступал в защиту сюрреализма и абстракционизма.

131

себя означает считать себя ответственным, морально ответственным за этот мир. Любая доктрина воображаемой причинности есть доктрина ответственности¹. Всякое склонное к раздумьям существо всегда чуть-чуть дрожит, размышляя о своих стихийных силах.

Символизм, стало быть, числит за собой более мощные силы связи, нежели связь между визуальными образами. Несомненно, Люцифер у Мильтона является символом морального падения, но когда Милтон показывает нам павшего Ангела как *объект*, низвергнутый с неба оттого, что его «столкнули», он гасит яркость образа. Количественное головокружение зачастую бывает антитезой качественному. Чтобы вообразить головокружение, нужно вернуть его философии мгновения, необходимо уловить его тотальный дифференциал в момент, когда мы совершенно невластны над собственным существом. Вот оно, молниеносное становление. Чтобы представить себе его образы, следует воссоздать в себе *психологию* пораженных громом ангелов. Падение должно включать *все свои смыслы* в одно и то же время: в одно и то же время оно должно быть и метафорой, и реальностью.

II

Но заставляет нас избрать высоту в качестве позитивного направления динамического воображения даже не *динамическая бедность* образов падения. Причина, которой мы руководствуемся, глубже: мы считаем, что тем самым мы действительно остаемся верными сущности динамического воображения.

На самом деле, когда воздушное воображение беспрепятственно исполняет свою роль создателя образов движения и не ограничивается кинематическим описанием внешних феноменов, оно воображает *в высоту*. Фактически динамическое воображение порождает только образы

¹ Отто Ранк^A («Воля к счастью» / «La Volonté de Bonheur») подробно показал взаимоотношения между понятиями причинности и виновности.

^A **Ранк**, Отто (Отто Розенфельд) (1884—1939) — австр. психоаналитик, один из первых учеников З. Фрейда. Осн. труд — «Травма рождения» — 1924 г.

132

импульса, порыва, взлета, — словом, образы, где *производимое движение имеет смысл* активно воображаемой *сики*. Воображаемые силы всегда заняты позитивной работой. Динамическое воображение непригодно для того, чтобы творить для нас образы сопротивления. Чтобы по-настоящему воображать, воображению необходимо всегда действовать, атаковать. Несомненно, реальные образы, схваченные зрением, нарушают образ динамический; но в принципе образ *стремится* к движению, или, точнее говоря, динамическое воображение и есть греза воли, *грезящая воля*. Эта воля, грезящая о собственном успехе, не может себя опровергать и в особенности отрицать себя в своих первогрезях. Следовательно, наивная жизнь динамического воображения представляет собой «список» его побед, одержанных над земным тяготением. Ни одна динамическая метафора не формируется по направлению к низу, ни один воображаемый цветок не цветет «вниз». И это не поверхностный оптимизм. Кроме того, из этого не следует, что воображаемые цветы, живущие грезами земли, некрасивы. Даже цветы, которые распускаются в ночи души, в горячем земном сердце «подземного» человека, все-таки тянутся ввысь. Истинное направление производства образов заключается в *подъеме*, позитивном действии динамического воображения.

Нам, стало быть, кажется невозможным ощутить воображение в действии, если мы *прежде всего* не прочувствуем вертикальную ось в направлении подъема. Живой ад — не тот, который можно раскопать: это ад, который жжет и «распрямляется», ад с тропизмами пламени и криков, ад, где множатся муки. Мука, только начинающая причинять боль, теряет свой *инфернальный дифференциал*. И вот если мы рассмотрим принцип динамического воображения роста, если, следовательно, мы будем анализировать рост не в геометрическом и не в абстрактном аспекте, мы осознаем, что расти всегда означает *поднимать*. Одни в своей воображаемой жизни поднимают предметы с трудом — это люди земной стихии. Другие поднимают их на удивление легко — это обитатели воздуха. При помощи воображения земли и воздуха как стихий можно описать почти все *грезы растущей воли*. В царстве образа все растет.

133

III

Итак, мы будем изучать воображение падения как своего рода болезнь воображения подъема, как *неизбывную тоску* по высоте.

Мы сразу же приведем пример этого ностальгического смысла, связываемого с динамическим воображением бездны. Яркий пример последнего мы находим на цитируемой Арведом Барином¹ странице из Томаса де Квинси^A: «Каждую ночь мне казалось — и не метафорически, а буквально, — будто я спускаюсь в бездны, в темные пропасти не поддающейся описанию глубины, без всякой надежды когда-либо из них подняться. Когда же я просыпался, у меня не было ощущения *восставшего из бездны*». Здесь, в отличие от метода Мильтона, падение не хронометрируется: оно характеризуется более глубоко — отчаянием, субстанциальностью и непоправимостью. В нас остается нечто, отнимающее всякую надежду «восстать» и навсегда запечатлевающее в нас сознание павшего существа. Мы «погружаемся» в свою виновность.

Следует обратить пристальное внимание на сугубо динамический характер понятия бездны у Томаса де Квинси. Бездна *незрима*, а ее темнота не является причиной ужаса. Зрение совершенно непричастно образам. Пропать *выводится* из падения. Образ же — *производная* движения. Томас де Квинси оживляет свой текст динамичным образом непосредственного действия. Я падаю, следовательно, под ногами у меня разверзается бездна. Я падаю не останавливаясь, значит, глубина пропасти неизмерима. *Мое падение и создает бездну*, а вовсе не бездна — причина моего падения. Вотще мне будет вновь пожалован свет, напрасно я опять буду жить среди живых. Мое ночное падение наложило на мою жизнь неизгладимый отпечаток. Я не могу ощутить себя восставшим из пропасти, ибо падение отны-

¹ Barine A. Les Névrosés. Hachette, p. 55.

^A Де Квинси, Томас (1785—1859) — англ. писатель. Один из первых опиоманов (осн. произведение — «Исповедь англичанина — курильщика опиума» — 1821 г.); вульгаризатор «тайных наук»; сторонник пробуждения подсознания искусственными методами.

134

не стало психологической осью, запечатленной в самом моем существе: падение — судьба моих видений. Видение обычно возвращает счастливых людей на их воздушную родину, а меня оно увлекает во тьму. Самый несчастный из всех — тот, чьи грезы тяжелы! Несчастен тот, чьи видения больны бездной.

Эдгар По также понимал, что реальность воображаемого падения следует искать в страдающей субстанции нашего существа. Проблема творца воображаемых бездн заключается в непосредственном распространении этого страдания. *Перед тем как раскручивать пленку объективных образов*, следует найти способ индуцирования этого воображаемого падения в душу читателя. Сначала — взволновать, потом — показать. Аппарат дискурсивного запугивания начинает действовать лишь во вторую очередь, после того как писатель взволнует душу читателя каким-либо сущностным испугом, потрясающим ее до самых основ. Секрет гения Эдгара По в том, что он основывается на преобладании динамического воображения. К примеру, с первой же страницы рассказа «Колодец и маятник», который впоследствии будет перегружен устрашающими подробностями, воображаемое падение показывается в должной субстанциальной тональности¹. «Внезапно сгустился черный мрак; казалось, все ощущения пропали, как будто душа моя неистово и стремительно нырнула в Аид. Во вселенной теперь оставались лишь ночь, безмолвие и недвижность. Я впал в беспмятство...» И По описывает беспмятство как своего рода падение внутрь нашей души, онтологическое падение, где постепенно исчезают сначала сознание физического бытия, потом — сознание бытия морального. Если динамическое воображение позволяет нам жить на границе двух областей, т.е. если мы поистине являемся воображающими существами и только ими, и воображение —

начало нашей психики, мы, говорит Эдгар По, сможем припомнить «все волнующие воспоминания о бездне за пределами мира. Но какова же эта бездна? И как нам, по крайней мере, отличить ее мрак от могильного?»

¹ *Poe E. Nouvelles histoires extraordinaires. Trad. Baudelaire, p. 113.*

135

(р. 114). Впоследствии этот рассказ — увы! — проникается «фанерной» механикой запугивания; он утрачивает величественность глубинного страха, звуки «черной» мелодии, от которых начало повествования казалось столь душераздирающим. Но темы этой черной увертюры будут умело подхвачены, так что в итоге рассказ сохранит одно из могущественнейших единств: *единство бездны*.

Это *единство бездны* всемогуще, оно без труда включает в себя моральные значения. В одной из «Маргиналий» («Гротескные рассказы») По замечает, что исчезновение нашего существа после смерти можно предощутить во время беспамьятства. «И опасность этого исчезновения можно предощутить во время сна, а порою — еще яснее — при беспамьятстве» (Contes grotesques. Trad. Emile Hennequin). Падать в обморок, терять сознание — вот великие синонимы воображения и морали.

Впрочем, рассказчик ощущает, что он не может вызвать впечатление этого сущностного падения на границе смерти и бездны, не сочетая с ним усилий *подняться*, чтобы *«унести с собой»* какой-нибудь след мнимого состояния, в которое соскользнула моя душа; были моменты, когда я грезил, что мне это удалось». Именно эти *усилия* восстать из бездны, усилия, направленные на осознание головокружения, и сообщают падению своего рода волнообразность, делают воображаемое падение примером той волновой психологии, где противоречия между реальным и воображаемым без конца обмениваются своими качествами, усиливают и индуцируют друг друга взаимодействием противоположностей. И тогда в этой неровной диалектике жизни и смерти обостряется головокружение, оно становится динамическим *бесконечным падением*, незабываемым динамическим ощущением, наложившим глубокий отпечаток на душу Эдгара По: «Эти тени воспоминаний очень неотчетливо представляли передо мною в виде огромных фигур, которые схватили меня и, не говоря ни слова, увлекли меня вниз — потом еще ниже — все ниже и ниже — пока ужасное головокружение не начинало подавлять меня при одной лишь мысли о бесконечности спуска... Затем приходило ощущение внезапной неподвижности во всех

136

окружающих существах, как будто те, кто меня нес — свита призраков! — перешли в этом спуске границы беспредельного и остановились, одолеваемые бесконечной тоской своего занятия... впрочем, все это теперь только безумие — буйство памяти, пролетающей сквозь мерзости» (р. 115). Как мы видим, в этом комментарии «помраченного» рассудка, «непокорной» плоти и «падающего» воображения наглядно осуществляется весьма характерная для «литературного образа» связь между образом и метафорой. Мы видим, как в «литературном образе» падения возникает воздействие *комментария* на *вымысел*, ибо характерной чертой литературного воображения является *комментирование* собственных образов. Комментарий устремляет дух по всем направлениям, он воскрешает в памяти незапятнанное прошлое, сгущает скопления многозначных грез и испугов. Именно поэтому собственно вымысел сводится к минимуму; у «призраков из свиты» нет запоминающегося облика, и автор не прилагает ни малейших усилий, чтобы наделить их плотью или хотя бы плотностью. Писатель прекрасно знает, что движение можно воображать *непосредственно*; его динамическое воображение доверяет динамическому воображению читателя, которому предстоит постигать головокружение «с закрытыми глазами».

При отсутствии такого динамического познания воображаемого беспамьятства, онтологического падения, волнообразного соблазна обмороков — когда нет попыток возродиться и «восстать» — в воображаемом мире жить невозможно, ибо это мир, где материальные стихии сами в нас грезят, а материя вещей вместе с «паутинообразной материей какого-то видения» создает символы (р. 114). «Тот, кто ни разу не впадал в беспамьятство, не имеет ничего общего с тем, кто замечает необычайные дворцы и до странности знакомые лица в пылающих углях; кто созерцает парящие в воздухе меланхолические видения, недоступные сброду; кто задумывается над запахом какого-нибудь неведомого цветка; чей разум блуждает по какой-нибудь таинственной мелодии, которая до сих пор не привлекала его внимания». Эта чувствительность, отточенная угасанием реального бытия, находится в полной зависимости

137

от материального воображения. Чувствительности необходима некая мутация, превращающая нас в существа менее земные, более воздушные, более гибкие, менее

сопряженные с четкой формой. Эта-то чувствительность, которая растет в нас вместе с испарением реального бытия, подчиняется физическим флюидам слова как будто посредством прямой индукции. Если речь обходится без воскрешения в памяти визуальных образов, она теряет изрядную часть своего могущества. Но ведь речь — это просачивание и слияние образов, а не лавка затвердевших понятий. Это флюид, волнующий нашу флюидическую суть; это дыхание, постепенно создающее в нас воздушную материю, в то время как земной компонент нашего существа приглушается. Так и для Эдгара По, изведавшего состояние, когда в сновидениях мы парим по воздуху, когда мы боремся с *духом падения*, который желает столкнуть нас в бездну, — могущество речи весьма близко к могуществу материальному, управляемому материальным воображением (там же, р. 243). «И пока я вот так с тобою говорил, не ощутил ли ты, как твой ум пронзила некая мысль, касающаяся *материального могущества речей*? И разве каждое слово — не творимое в воздухе движение?» Ничто тут не напоминает об оккультизме. Речь идет о более простых и непосредственных грезах. И в таком случае кажется, что раздумья из динамизированных поэм, коими являются рассказы По, — рассказы, которые зачастую бывают блестящими сочленениями *чисто литературных образов*, — вовлекают нас в систему динамического языка, продвигают нас сквозь систему выразительных движений. Язык, с этой точки зрения, допускает *ассоциации движений* совершенно так же, как и *ассоциации идей*. Если говорить о воображаемом падении с должной динамикой, оно окажет динамическое влияние на наше воображение; и тогда динамика познания заставит формальное воображение согласиться с такими фантастическими визуальными образами, каких ни один реальный опыт вызвать не может. Образы рождаются прямо из шепчущего и проникновенного голоса. *Выговоренная природа* — прелюдия к natura naturans. Если мы отведем должное место Слову как творцу поэзии, если мы

138

уясним, что поэзия настраивает психику на определенный лад, а та, в свою очередь, творит образы, мы увеличим традиционную схему на два члена: «природа выговоренная» пробуждает «natura naturans», а та производит «natura naturata», которую мы слушаем в «природе говорящей». Да-да, по утверждению многих поэтов, для того, кто слушает, природа является говорящей. Во вселенной говорит всё, но первые слова произносит человек, великий «говорун».

Следовательно, если иметь в виду совокупность изучаемых нами движений, чем больше «выговоренная» душа будет падать, тем фантастичнее будут картины, открывающиеся ей в полете. Чтобы воспринимать видения при каждом *приглашении к путешествию*, душа — как правило — должна быть *подвижной*; она должна быть устремлена вниз, чтобы находить образы черной бездны, образы, которые обыденное и рациональное видение в высшей степени неспособно внушить. С этой точки зрения для психологии воображения особенно поучительно сравнить такой рассказ, как «Низвержение в Мальстрем» с повествованием, по всей вероятности, послужившим его основой. Здесь мы найдем прекрасный способ измерить расстояние, отделяющее *вымышленное* повествование от рассказа, созданного *воображением*, и мы уразумеем *автономию воображения*, тезис, который, увы, пока не обрел своего философа.

Чтобы заняться этим сравнением, я, к сожалению, располагаю лишь французским переводом упомянутой повести. Она находится в девятнадцатом томе «Воображаемых путешествий, сновидений, видений и каббалистических романов» (Амстердам, 1788). Повесть была опубликована как продолжение «Путешествия Николаса Климиуса по подземному миру», книги, которую Эдгар По называет среди книг, прочитанных им вместе с Родериком Эшером в продолжение ночных бдений в доме Эшеров^А. Нас интересует вторая повесть из сборника, имеющая заглавие «Сообщение о путешествии от арктического полюса к антарктическому через центр земли». Принадлежит она неизвестному автору. Это произведение — утверждает издатель «Вообра-

^А Имеется в виду: в рассказе «Падение дома Эшеров».

139

жаемых путешествий» — было впервые напечатано в 1723 году¹.

Географические совпадения в этих двух повествованиях, в «Низвержении в Мальстрем» и в «Путешествии к центру земли», абсолютно не позволяют сомневаться в точности нашего предположения. Так, автор XVIII в. пишет: «Мы находились в 68°17' широты», а долготы не приводит. «Мы теперь находимся, — повторяет Эдгар По в характерной для него скрупулезной манере, — у самого побережья Норвегии, в 68° широты» (р. 222). Несмотря на свойственную ему тщательность в морских описаниях, Эдгар По убрал упоминание о семнадцати минутах.

Одна и та же отправная точка, одинаковая географическая обстановка, та же забота о

предварительном указании на народные легенды, к которым якобы восходит традиция повествований, — все эти одинаковые начальные данные в итоге только ярче подчеркивают различия между двумя типами воображения. Воображение автора XVIII столетия берет фантастические явления, чтобы соотнести их с фантастическим в социальной жизни. Воображаемую страну автор довольно быстро превращает в край социальной утопии. А в тот момент, когда в повествовании закручивается интрига и оно может стать драматичным и подобным грезе, рассказчик вставляет в него сон без сновидений. От этого сна он проснется ради того, чтобы живописать нравы подземных жителей, подобно тому как автор «Персидских писем»^А изображал нравы парижан.

Зато воображение Эдгара По, начиная с первой страницы, постепенно *ониризируется*; иными словами, Эдгар По незаметно превращает реальное в воображаемое,

¹ В тот же год в Руане вышла анонимная книга «Основные чудеса природы», где содержится подробное описание некоей «норвежской бездны», «пула моря». Через эту «бездну» якобы распределяются все морские воды. «Это происходит, — утверждает автор, — подобно тому, как в человеческом теле через артуру кровь распределяется по всем сосудам». Автор, как и По, отсылает к описаниям Кирхера^В.

^А Ш. Монтескье.

^В **Кирхер**, Атаназий (1602—1680) — нем. ученый; иезуит, интересовавшийся самыми экзотическими областями знания; создатель первого в мире музея, открытого для публики.

140

как если бы сама функция восприятия необычайного заключалась в навевании грез. Понаблюдаем несколько минут за этой постепенной ониризацией; мы вскоре увидим, что она подтверждает наш тезис о необходимости «сцеплять» образы с фундаментальным воображаемым движением.

Поскольку речь идет о путешествии в глубины и необходимо вызвать грезы о падении, следует отправляться от впечатлений головокружения. С самого начала рассказа, еще до начала ужасающего повествования и до изъяснения *объективных* причин ужаса, автор старается вызвать ощущение головокружения у двоих собеседников — и у говорящего, и у слушающего. *Эта общность головокружения является первой пробой объективности.* Начиная со второй страницы рассказа головокружение становится настолько сильным, что рассказчик даже написал: «Я безуспешно пытался освободиться от мысли о том, что ярость ветра подвергала опасности само подножие горы». Головокружение переходит от кинестезии к мыслям, кинестетическое ощущение головокружения сопровождается мыслью о чрезвычайной подвижности. Выходит, ничего устойчивого нет, даже гора неустойчива.

Метод По, зачастую состоящий в соотнесении реальности с грезой, предстает здесь в весьма чистом виде. Когда По описывает корабль, уносимый волнами в водоворот Мальстрема, он полагает, что наилучшим сравнением для этого низвержения будет сравнение с падением в кошмаре: «Грандиозное море атаковало нас с тыла и уносило с собой — все выше и выше, — как будто стремясь вытолкнуть в небо. Я и не подозревал, что бурун может вздыматься столь высоко. Затем мы опускались, скользя по кривой, и делали нырок, от которого у меня начинались тошнота и головокружение, как будто я во сне падал с вершины гигантской горы». Мы начинаем читать этот рассказ, чувствуя живейшую симпатию — либо тревожную антипатию (ибо существуют типы психики, которые рассказы Эдгара По скорее отвращают, нежели привлекают) — именно в тот миг, когда вместе с рассказчиком мы ощущаем *тошноту от спуска*, т.е. когда в переживание включается бессознательная сти-

141

хия. И тогда мы, наверное, признаем, что *ужас* исходит не от *объекта*, не от изображаемых рассказчиком картин; ужас беспрестанно возникает и обостряется в *субъекте*, в душе читателя. Рассказчик не рисует перед глазами читателя ужасную ситуацию, он ставит его в *ситуацию ужаса*, т.е. волнует фундаментальное динамическое воображение. Писатель *индуцирует* кошмар падения непосредственно в душе читателя. Он находит как бы «первотошноту», связанную с тем типом грезы, который глубоко укоренен в нашей сокровенной природе. Во многих рассказах Эдгара По мы непременно признаем *изначальность грез*. Греза здесь — не продукт сознательной жизни. Это фундаментальное состояние субъекта. Метафизик сможет найти здесь *своего рода Коперников переворот в теории воображения*. В действительности образы объясняются не своими объективными ЧЕРТАМИ, а своим *субъективным* смыслом. Этот переворот сводится к расположению:

сначала грезы, потом реальности,

сначала кошмара, потом драмы, сначала ужаса, потом монстра, сначала тошноты, потом падения;

словом, воображение обладает в субъекте достаточной живостью, чтобы внушать

собственные видения, страхи и беды. Если греза представляет собой реминисценцию, то это реминисценция о предшествовавшем жизни состоянии, о состоянии *мертвой* жизни, своего рода траур, предвещающий счастье. Можно сделать еще один шаг и поставить образ не только перед мыслью и повествованием, но и перед всяким *волнением*. С ужасом, внушаемым поэзией, сочетается особое *величие души*, а в этом величии мучающейся души открывается столь глубокая первозданность, что она навсегда закрепляет первое место за воображением. Именно воображение мыслит, и оно же страдает. И действует тоже оно. И непосредственно разряжается в стихах. Понятие символа слишком интеллектуально. Понятие поэтического опыта чересчур «экспериментально». Блуждающие мысли и бредущий в потемках опыт уже не дотягиваются до изначально

142

воображаемого. Гуго фон Гофмансталь^А пишет: «Ты не найдешь ни интеллектуальных, ни даже эмоциональных терминов, при помощи которых душа смогла бы разрядиться именно такими, а не иными движениями; освобождает ее здесь именно образ» (Entretien sur la poésie. Écrits en prose, p. 160). Динамический образ и есть некая первореальность.

Теме столь бедной, как падение, Эдгар По несколькими объективными образами сумел дать обильную подпитку, подкрепляющую фундаментальную грезу, которая *длит* падение. Чтобы понять воображение По, необходимо ощутить эту *ассимиляцию* внешних образов движением *внутреннего падения*. И не надо забывать, что это падение — явление того же порядка, что и беспмятство или смерть. И потому чтение может стать проникновенным в том случае, если, закрыв книгу, мы сохраним впечатление «невозможности возвращения».

Поскольку грезы Эдгара По — это видения тяжести, они утяжеляют все предметы. Даже дуновения воздуха в бархатных шторах отмечены какой-то тяжестью и медлительностью. В ходе рассказов и во многих стихотворениях все *завесы* незаметно отягощаются¹. Ничто не взлетает. И здесь не ошибется ни один знаток грез: *задрапированная стена* — в поэтике Эдгара По — *это стена, медленно рождающаяся из грезы, мягкая стена, колеблющаяся слабым и почти неосязаемым колышанием* («Колодец и маятник»). Седьмой — и последний — зал дворца Просперо в «Маске красной Смерти» был обит суровым саваном из черного бархата, покрывавшим весь потолок и все стены, и тяжелыми драпировками, ниспадавшими на ковер из той же ткани. В «Лигейе» необычайно высокие стены «сверху донизу были затянуты тяжелой и внешне массивной драпировкой, которая ниспадала широкой пеленой, — драпировка, сшитая из той же материи, что пошла на изготовление ковра на паркетном полу, оттоманок, кровати из эбенового дерева, балдахина над кроватью и роскошных штор, загора-

^А **Гофмансталь**, Гуго фон (1874—1929) — австр. писатель, поэт и драматург; в ранний период испытал влияние неоромантизма и декаденства. Автор многочисленных драм на античные сюжеты и оперных либретто.

¹ Ср. По Э. Ворон.

143

живавших часть окна». Впоследствии драпировка задрожит, ее широкие складки будут перемещаться, но ее тяжеловесность так и останется непоколебленной. Стоит лишь вспомнить все комнаты, где у Эдгара По разворачиваются драмы, и мы ощутим эту *обволакивающую тяжесть* в действии. Предметы у него всегда *чуть тяжелее*, чем хочется объективному познанию и статичному созерцанию. Малая толика *воли к падению* — недуга воли к росту — передается вещам особым динамическим воображением нашего поэта:

Et sur chaque forme frissonnante Le rideau, vaste drap mortuaire, Descend avec la violence d'une tempête.

(И на каждую содрогающуюся форму Занавес, широкий саван, Опускается с неистовством бури.)

В омерзительной ласке Смерть возлагает на каждый предмет свою тяжелую завесу.

Подобно тому, как тяжеловесные грезы Эдгара По отягощают предметы, они утяжеляют и *стихи*. В нашей книге о воображении воды мы анализировали воду, характеризующую поэтику Эдгара По, воду тяжелую и медлительную^А. В стихах и рассказах та же медлительность и тяжесть передается тихому воздуху. Динамическое ощущение «душевного спада» изображается как *тягостная атмосфера*. Хотя этот образ банален, немногие поэты умеют его *активизировать*. Мы ощутим его странное могущество, если перечитаем *как поэму*, с той проникновенной медлительностью, с какой следует читать стихотворения в прозе, — поэму, ритм которой заключается *в мысли*, и новеллу «Падение дома Эшеров». Перечитывать ее следует динамично, с динамикой медлительности, полузакрыв глаза, приглушая партию воображения, представляющую собой не что иное, как арпеджио видений, сопровождающее динамическую мелодию тяжести. И тогда мы постепенно ощу-

^A См. главу II книги «Вода и грезы».

144

тим *тяжесть вечернего мрака*. Мы поймем, что *тяжесть вечернего мрака* — это *чисто литературный образ*, оживающий посредством тройного плеоназма. Эта тяжесть воздушной материи, погружившейся во мрак, позволит нам лучше ощутить вес «тяжелых нависших облаков». Острее почувствовав этот стародавний образ «тяжелых облаков», свинцового неба без просветов, мы ощутим, как действует «парадоксальный закон всевозможных чувств, основанных на страхе», закон, который Эдгар По хотя и упоминает (р. 89), но подробно не объясняет, — закон, представляющийся нам синтезом тревоги и падения, субстанциальным, т.е. осуществленным в нашей субстанции, союзом того, что нас угнетает, и того, что нас страшит. И тогда окружающий нас воздух, которому полагалось бы вывести нас на свободу, превращается в нашу темницу, в тесный застенок, атмосфера становится *тягостной*. Ужас прижимает нас к земле. «Воображение мое работало настолько лихорадочно, что я и на самом деле верил, будто над этим жилищем и поместьем нависла особая атмосфера, присущая этому дому и ближайшим его окрестностям, — атмосфера, у которой не было ничего общего с воздухом небес, но которая состояла из испарений чахлах деревьев, сероватой кладки крепостных стен и молчаливого пруда, — таинственная и зловонная дымка, едва заметная, тяжелая, вялая и свинцовая».

И опять-таки мы выдвигаем все то же возражение: неужели эти образы возникают именно как зрительные? Пробираясь сквозь чащу прилагательных, можем ли мы приписать изначальную жизнь и силу «едва заметной свинцовой дымке», которая окружает дом Эшеров? Не противоречит ли зрение самому себе, когда с интервалом располагает два прилагательных, указывающих на прозрачность и свинцовость? Зато все сразу же становится связным, как только мы *динамизируем* образы, — если мы придаем нашу собственную связность той психической силе, какой в нас и является воображение. В этом тексте прилагательные, наделенные силой воображения, силой, производящей образы, суть прилагательные *«весовые»*, живущие в *вертикальном* измерении: им свойственны тяжесть, вялость, бремя тайны, отягощающее душу несчастного грезовидца. И вот

145

зрение теряет свою живость, оно перестает распознавать четкость форм и приспособляется к туманной, *тяжеловесно туманной* грезе. Оно согласуется с неким ярко субстанциализированным соответствием, при котором мы поистине дышим «атмосферой горя». Когда же Эдгар По говорит нам: «Воздух, пронизанный терпкой, глубокой и неисцелимой грустью, парил над всем и наполнял все» (р. 91), необходимо вместе с автором пережить состояние субстанциальной меланхолии, ощутить, как воздух грусти входит в нашу грудь *в виде субстанции*, ибо Эдгар По пользуется стертymi образами с таким размахом, что они вновь обретают полноту жизни, свою изначальную жизнь. Существуют натуры, банализирующие самые диковинные образы: у них всегда наготове понятия, которые втягивают в себя образы. Противоположные им натуры, истинные поэты, вновь вдыхают жизнь в банальнейшие образы: вслушайтесь — они наполняют шумом жизни даже полые понятия. Но тут возмутятся поэты пошлости и скажут нам: мы ведь тоже стремимся к *выразительному, полному и живому смыслу*. И они выставят роскошные образы и зазвонят звучными аллитерациями. Но вся эта пышность — чудачество, а все эти звучности — дребезжание. Всем таким нарядам недостает сути, поэтической *густоты*, самой материи прекрасного и правды движения. Только воображение материальное и воображение динамическое могут дать жизнь настоящим стихам.

Верность поэтики Эдгара По своему «субстанциальному движению» столь велика, что проявляется и в самых коротких рассказах. Так, одно и то же впечатление «всемирного тяготения» мы получим, перечитав трехстраничный рассказ «Тень» и двадцатистраничный рассказ «Лигейя»: «На нас давила какая-то смертельная тяжесть. Она распространялась по нашим рукам и ногам, — по мебели комнаты, — по бокалам, из которых мы пили; и все это казалось угнетенным, подавленным и изнемогшим — все, кроме пламени семи железных светильников, которые освещали нашу оргию. Оно как ни в чем не бывало вытягивалось тоненькими полосками света и продолжало гореть, бледное и неподвижное...» В этих узких вертикальных полосках тихого пламени мы не замечаем энергии (кто же

146

этого не ощутит?), они ничего не унесут с собой в небо. Они подобны всего лишь одной из осей координат, указывающей на идеальную вертикаль. Вокруг них все падает, все находится в состоянии падения; греза, освещаемая их бледным пламенем, сообщает о тяжести, которую ощущает умирающий — тот, кто мыслит и воображает, проникнувшись динамикой смерти.

Нужно ли подчеркивать, что вытягивающееся пламя — греза определенных типов воображения, сочетающих в себе землю и воздух? Оно динамически удлиняется, и *воображение видит его в активном вытягивании*. И тогда пламя представляет собой составной образ взлета и отрыва. Легкий набросок этого динамического образа мы заметим в следующем абзаце из Сирано: «Например, когда умирает растение, животное или человек, их души поднимаются ввысь, но не угасают (чтобы воссоединиться с массой света), подобно тому как вы видите, что туда же стремится заостренное пламя свечи, несмотря на то, что у основания его держит свечное сало» (Euvres, 1741. Т. I, p. 400).

Для по-настоящему чувствительной воображающей психики малейший знак, ничтожнейшая примета обозначает некую судьбу. Расположить «Пентаграмму вниз головой», как утверждает Виктор-Эмиль Мишле (L'Amour et la Magie, p. 46), значит обречь свою душу подземному миру. Виктор-Эмиль Мишле совершенно правильно утверждает: «В храмах Шивы (уподобляемого автором демону^A) пламя светильников пересекается горизонтальными металлическими пластинами, предназначение которых — воспрепятствовать пламени подняться туда, куда оно стремится — на небо».

Стать легким или остаться тяжелым: вот дилемма, к которой определенные типы воображения могут свести все драмы человеческой судьбы. Коль скоро наиболее простые и бедные образы разворачиваются по вертикальной оси, они сопричастны и воздуху, и земле. Это символы сути, естественные символы, всегда распознаваемые воображением материи и сил.

^A Культ одного из трех главных богов индуизма, Шивы, действительно зародился как культ второстепенного демона и до сих пор заключает в себе элементы черной магии.

147

IV

Поскольку теперь мы знаем, что воображаемое падение — это некая психическая реальность, господствующая над собственными проявлениями и повелевающая всей совокупностью собственных образов, мы приблизились к пониманию темы, которая не столь уж редка у поэтов: к теме *падения ввысь*. Порою она предстает как страстное желание подняться в небо посредством ускоряющегося движения. Мы слышим, как она звучит, будто крик нетерпеливой души. Следуя нашему методу, обратимся за примерами лишь к одному поэту. В «Псалме Царя Красоты» О.В. де Любич-Милош^A восклицает: «Я хотел бы заснуть на этом троне времени! Упасть вверх в божественную бездну».

Можно привести достаточно случаев, когда желание быть *низвергнутым* ввысь порождает особые образы, а небо предстает как поистине *перевернутая бездна*. Мы припоминаем, что и Серафитус показывал робкой душе бездны голубого неба, влекущие истинно воздушную душу с большей силой, нежели пропасти земли влекут душу земную. Земная душа все-таки хочет уберечься от земной бездны. Падение в небо можно трактовать однозначно. Все, что ускоряется в падении ввысь, становится счастьем.

Редко встречаются души, которым ведомо благотворное головокружение: тогда начинается своеобразное, ничем не обусловленное вознесение, приходит ощущение какой-то легкости. Трансмутация всех динамических ценностей определяет преобразование всех образов. Впоследствии мы познакомимся со страницами, на которых Ницше нам покажет, что *глубина направлена вверх*. Такие страницы невозможно написать, пользуясь только зрением; они — проекции динамического воображения. В душе с ярко выраженным ощущением добра, где непреложности добра означают усиление веры, *высота* свидетельствует о богатстве смыслов и принимает разнообразные метафоры глубины. Возвышенная душа является *глубинно* доброй. Наречие внезапно наделяет при-

^A **Милош** (Оскар-Владислав де Любич-Милош) (1877—1939) — франц. писатель литовского происхождения. Автор мистических поэм и комментариев к Апокалипсису.

148

лагательное новой перспективой. К качеству оно добавляет *li* историю его возникновения. Сколько же богатства открывается в словах, когда мы читаем их со страстью!

Образы вознесения и падения весьма часто сочетаются между собой в стихах О.В. де Милоша; они вбирают в себя все манихейство этого поэта. Прочтем диалог человека и хора из «Признания Лемюэля»^A (La Confession de Lemuel, p. 77):

ХОР - Это правда? Ты помнишь? Арка неподвижности
Над сотворенным пространством...
Золотые вершины мысли.

- А потом — возвращение;
ищи в своих воспоминаниях
Падение — Прямую Линию, изначальную.
- ЧЕЛОВЕК - Несомый облаком гoлoса неведомо куда; Висящий
в запредельных высях,
в желанном Ничто,
Недоступный неподвижному, медленному полету,
жестокому и безмолвному,
В черных, пустых, свирепых пространствах.
И я низвергся
И все забыл, а потом внезапно пришел в себя
- ХОР - (*ритмическим шепотом*)
Из одной жизни в другую — таков путь!

Как же читать подобные стихи, не чувствуя сопричастности к Первой Прямой, к той линии, которая говорит нам сразу и о Зле, и о Добре, и о падении, и о золотых вершинах мысли? Великие поэты, такие как Милош, подтверждают основательность следующего суждения Альбера Бегена: «Уже на земле... душа принадлежит двум мирам: миру тяжести и миру света» (*L'âme romantique et le rêve*. Éd. Corti, p. 121). И добавляет: «Но было бы неверным полагать, что первый совпадает с небытием, а второй

^A «Признание Лемюэля» — мистическая поэма Милоша, написанная в 1922 г.

149

с реальностью». Свет и тяжесть в их взаимоотношениях соответствуют особого рода биреализму воображаемого, который повелевает всей психической жизнью. Рикарда Гух^A напоминает, что «Шеллинг видел в свете и тяжести изначальный дуализм природы» (p. 85).

V

Но у великих грезовидцев вертикали можно найти и совершенно исключительные образы, где бытие предстает как бы одновременно развернутым по двум линиям судьбы: ввысь и вглубь. Пример такого поразительного образа мы обнаружим в творчестве грезы Новалиса: «Если вселенная — это нечто вроде выпадения человеческой природы в осадок, то мир богов — это ее возгонка»¹. И Новалис добавляет следующую глубокую мысль: «Оба процесса происходят *uno actu*^B». Сублимация и кристаллизация осуществляются *в одном и том же действии*. Не бывает сублимации без осадка, но не бывает и кристаллизации без легких паров, покидающих материю, без поднимающегося над землей духа².

Но эта интуиция слишком уж близка образам алхимии и наносит ущерб самой мысли великого *психолога* алхимии, каким был Новалис. В алхимических образах динамическое воображение слишком часто парализуется воображением материальным. Результаты — соли и эссенции — продукты материальных грез и способствуют забвению динамических грез о дистилляции. Мы начинаем думать

^A Гух, Рикарда (1864—1947) — нем. писательница. Автор романа воспитания в духе Гете, трех исторических романов о Тридцатилетней войне, исследования о романтиках.

¹ *Novalis. Fragments inédits. Hymnes à la nuit. Trad. Stock, p. 98.*

^B *Uno actu* — в едином действии (лат.).

² С этой мыслью Новалиса можно сопоставить следующую строфу Милоша из «Гимна Познания» (*Le Cantique de la Connaissance/Confession de Lemuel*, p. 67): «Погруженный в блаженство вознесения, ослепленный солнечным яйцом, низвергнутый в безумие расположенной рядом черной вечности, с руками и ногами, связанными водорослями мрака, я всегда нахожусь в одном и том же месте, и в этом месте нахожусь только я». Алхимическая тональность «Гимна Познания» показывает с достаточной ясностью, что разделение верха и низа грезится *uno actu*.

150

не столько о функциях, сколько об объектах — и так как в своих *пересказах видений* мы нарушаем их чистоту мыслью, требуется исключительная верность грезам, чтобы вспоминать не столько *онирические объекты*, сколько *онирические функции*. Итак, отдадим в предыдущем примере приоритет, как и полагается, выражению *uno actu*. Именно *uno actu*, т.е. *в одном и том же действии*, переживаемом в своем единстве, динамическое воображение, по-видимому, сможет жить двойственной человеческой судьбой — судьбой глубин и высот; диалектикой роскоши и сияния. (Кто ошибется в различной вертикальной ориентации роскоши и сияния? Какой невежда в области динамического воображения поместит роскошь в небеса, а сияние — в рудники?)

Динамическое воображение соединяет эти полюса. Оно позволяет нам уразуметь, что в нас нечто возвышается, когда некое действие направлено в глубину, — и, наоборот, нечто

углубляется, когда другое возвышается. Мы — дефис между богами и природой, или, если мы хотим проявить большую верность чистому воображению, мы — нестираемые соединительные черточки между землей и воздухом: мы — два вида материи в одном и том же акте. Такая формулировка, к которой, по нашему представлению, сводится онирический опыт Новалиса, понятна лишь в том случае, если мы отдаем приоритет воображению над всеми прочими функциями духа. И вот мы обосновались в рамках некоей *философии воображения*, для которой воображение — само бытие, производящее образы и мысли. В этом плане динамическое воображение обгоняет материальное. Когда воображаемое движение замедляется, оно создает земное существо, когда же воображаемое движение ускоряется, оно творит существо воздушное. Но поскольку сугубо динамическое существо обязано сохранять имманентность своего движения, оно не должно быть причастно движению, которое полностью его остановит или до беспредельности ускорит: для динамизированного существа земля и воздух неразрывно связаны.

И теперь понятно, почему Новалис порою описывал тяготение как узы, «препятствующие бегству в небеса». Для

151

него мир — это красота, рожденная из вод в духе концепций непутизма, над которыми часто раздумывали выдающиеся поэты. Это замок «старинный и чудесный; он упал со дна глубоких океанов и неколебимо высится и по сей день; невидимые узы удерживают подданных этого царства, чтобы воспрепятствовать их бегству в небеса».

Подданные царства — это минералы, как о них грезит материальное воображение. Поэтому и в кристалле, благодаря незримым узам, цвета неба сохраняются землей. Вы можете грезить «по-воздушному» о синеве сапфира, как будто в этом камне сгустилась небесная лазурь; вы можете грезить «по-воздушному» и об огне топаза, как будто топаз живет одной жизнью с заходящим солнцем. Вы можете также грезить «по-земному» о голубизне небес, воображая, что вы сгущаете небо в тигле ладони и оно затвердевает, становясь сапфиром. Земное и воздушное воображения объединяются, трудясь над кристаллами и драгоценными камнями; во всяком случае, они всегда наготове и поджидают восторженную или сосредоточенную душу, которая наделит их воображаемым динамизмом. К этой проблеме мы вернемся в другой работе, когда займемся *созерцанием кристаллов*; заканчивая эту главу, где нам предстояло объединить элементы динамики воображения, мы хотели предвосхитить двойную возможность: грезить, *падая*, и грезить, *поднимаясь*. В одном и том же кристалле, стало быть, возникают двунаправленные вертикальные грезы, устремленные в глубины и взлетающие ввысь, — о земле и о воздухе. Велика та душа, которая удерживает их, подобно другим воображаемым объектам, в должном вертикальном положении, сохраняя их вертикальную мощь, — *uno actu*.

Иногда легкое нарушение равновесия или едва ощутимая дисгармония омрачает реальность нашего воображаемого бытия — и мы испаряемся или конденсируемся, грезим или мыслим. Если бы мы всегда могли воображать!

Глава 4. Труды Робера Дезуайля

О если б ты обратил свой взор на одно только это слово: вознесся...

Данте

I

Вот уже больше двадцати лет Робер Дезуайль работает над психологией сна наяву, или, точнее говоря, над методологией управляемых грез, формирующей настоящую пропедевтику к *асцензиональной психологии*. Фактически метод Робера Дезуайля — не столько способ исследования, сколько медико-психиатрическая техника. Ее цель — посредством асцензиональных грез дать выход заблокированным движениям души, обеспечить счастливый исход ощущениям смутным и «не находящим осуществления». Этот метод был внедрен во многих швейцарских клиниках. Мы полагаем, что он мог бы стать одной из наиболее действенных процедур *психагогии*, одним из основных вдохновителей которой является Шарль Бодуэн^А. Работы Робера Дезуайля опубликованы в женевском журнале «Action et Pensée». Они стали темой книги: «Исследование подсознательной чувствительности методом сна наяву. Сублимация и достижения психологии»¹. Нам хотелось бы подчеркнуть важнейшие тезисы этой книги, а кроме того, воспользоваться всеми удобными случаями для сопоставления наших положений о метафизике воображения с наблюдениями Робера Дезуайля.

^А **Бодуэн**, Шарль (1893—1963) — французский психоаналитик и литературовед. Автор книг о Толстом, Викторе Гюго и Верхарне. ¹ Под ред. d'Artley. Paris, 1938.

153

Сущность метода Дезуайля состоит в выработке у грезящего субъекта привычки к ониризму вознесения. Эта психическая техника предлагает группировать ясные образы, способные привести в движение образы «бессознательные», а кроме того, укреплять ось *сублимации*, которую следует постепенно наделять самосознанием. Человек, усвоивший метод Дезуайля, последовательно открывает для себя вертикаль воздушного воображения. Он начинает понимать, что это — некая *линия жизни*. Мы, со своей стороны, тоже считаем, что *воображаемые линии* — это подлинные линии жизни, и прервать их труднее всего. Воображение и Воля — суть два аспекта одной и той же глубинной силы. Воля развита у того, кто умеет воображать. С проясняющим воображением желание сочетается волю к воображению, к переживанию того, что мы воображаем. Когда мы располагаем образы в должном порядке, наши действия впоследствии становятся связными даже в мелочах. Продвигаясь по предложенным Дезуайлем вертикалям образов, субъект усваивает привычку к ясной, счастливой и стремительной сублимации. Таким способом наведенному *сну наяву* удастся помочь нам использовать онирические силы для прекращения беспорядочного волнения, порою вызывающего невроз, и научить нас сознательной жизни, которая наконец-то поможет нам проявить упорство в наших действиях и ощущениях — поскольку мы научимся упорствовать в наших образах. Мы не исказим мысли Дезуайля, если скажем, что в его методе происходит преобразование онирической энергии в моральную в том же смысле, в каком хаотическая теплота преобразуется в движение. Моралисты любят говорить нам об изобретениях в сфере морали, как если бы нравственная жизнь была плодом рассудочной деятельности! Пусть они лучше скажут нам о такой изначальной способности, как *моральное воображение*. Именно воображение должно показать нам линию прекрасных образов, вдоль которой расположится динамическая схема героизма. Примером здесь послужит сама причинно-следственная связь в области морали. Но еще более

154

показательным, нежели примеры, приводимые людьми, станет пример, рожденный природой. «Назидательная» причина может сделаться субстанциальной, когда человек вообразит, что действует в согласии с природными силами. Тот, кто поставит себе задачей приравнять жизнь к воображению, ощутит, грезя об уносящейся ввысь субстанции и живя жизнью воздушной стихии в своем *вознесении*, что он становится благороднее. Как видно, нам не стоит особого труда истолковать тезисы Робера Дезуайля в духе нашей метафизики воздушного воображения.

II

Большому, заблокированному в рамках бессознательного комплекса, метод Дезуайля, в отличие от классического психоанализа, предлагает даже не растормаживание, а именно

«снятие с якоря». При том что классический психоанализ ограничивается распутыванием комплексов посредством «актуализации давно забытой эмоции», но так и не дает программы работы с чувствами, как бы там ни было, неясными и не адаптированными субъектом, — психоанализ Дезуайля доводит реализацию сублимации до максимума, готовя для нее пути вознесения и «способствуя переживанию субъектом новых ощущений», представляющих собой сами типы морализации эмоциональности (р. 55). Классический психоанализ изучает затруднения в изначальном формировании личности. Его цель — исправить то, что выкристаллизовалось в прошлом вокруг неудовлетворенного желания. Психоанализ же Дезуайля — который было бы справедливо называть психосинтезом — преимущественно делает попытки определить условия синтеза для формирования личности *заново*. Новизна чувств, становящаяся частью личности, та новизна, которая, на наш взгляд, и является подлинной функцией воображения, зачастую сама собой исправляет неудачно сложившееся прошлое. Разумеется, Робер Дезуайль отдает себе отчет в том, что психиатр и воспитатель должны *расчистить*

155

все, что мешает психическому будущему человека, — и в этом отношении задачи психоанализа остаются актуальными¹, — но личности, которую мы недавно освободили от бремени тяжелого прошлого, следует *по возможности скорее* предложить какие-то формы будущего. Дезуайль часто даже не решается приглашать больного делать тягостные признания, и поэтому начинает непосредственно с предложения собственных образов вознесения и будущего. Без этого скорейшего или даже мгновенного внушения будущего роста у больного, который долго страдал от своих ошибок и заблуждений, могут возобновиться страдания; его смятенная жизнь может не измениться. До психоаналитического лечения у него было *тяжело* на душе. Но за один день на душе *легко* не станет. Если удовольствие бывает легким и естественным, то счастьем следует учиться; необходимо осознавать все ценности, способствующие счастливому облегчению.

Несомненно, философа отвращает от такого исследования то, что на протяжении всей книги Дезуайля такая великолепная программа излагается в виде простейших уроков, которые — с точки зрения интеллекта — подаются с легкостью, кажущейся чрезмерной. Однако же то, что легко в сфере понятий, не обязательно будет таковым в области действий, а еще менее — в царстве воображения. Не воображай, что взбрдет в голову! Речь идет не о том, чтобы воображать что угодно. Напротив, эйфорический переворот сталкивается с трудной задачей: обеспечить *единство воображения*. Чтобы добиться этого единства, чтобы представить себе динамическую схему, ведущую к счастью, необходимо, стало быть, вернуться к одному из великих принципов материального воображения. Это недостаточное, хотя и необходимое, условие счастья. Мы не можем стать счастливыми, имея раздробленное воображение. Сублимация — позитивная задача воображения — не может.

¹ В книге, которая выйдет в ближайшем будущем, Робер Дезуайль приводит полный отчет об управляемых снах наяву, которые видели его пациенты, — практически без психоанализа, попросту через восстановление «функции сублимации».

156

быть случайной, разнородной, «точечной». Принцип успокоения должен окружить своим ореолом все страсти, даже имеющие отношение к силе.

III

Пронаблюдаем за методом Робера Дезуайля, производящим впечатление внешней простоты.

Освободитесь от гнета ваших забот — таков, несомненно, будет первый совет психиатра встревоженной душе. Дезуайль же этой отвлеченной формулой не пользуется. Этой ультрапростой абстракции он противопоставляет ультрапростое же воображение: выметите ваши заботы. Только не оставайтесь под властью слов, переживайте жесты, наблюдайте за образами, следите за жизнью образа. Итак, следует пользоваться воображением, «словно метлой». Станьте *homo faber*¹ом, т.е. беднягой-подметальщиком, который занимается довольно-таки монотонным делом! Вам предстоит мало-помалу проникнуться его сновидениями, его ритмизованными грезами. Что вам необходимо вымести? Заботы или сомнения? В каждом из двух случаев вы будете совершенно по-разному махать метлой. Переходя от одного случая к другому, вы ощутите диалектику тщательности и решительности в действии. А может быть, причина недуга вашей души — это просто розы увядшей любви? В таком случае работайте медлительными жестами, осознайте завершение вашей грезы. Как прекрасно проходит ваша исчезающая меланхолия! Как быстро рассеивается ваше прошлое! Скоро закончится работа, и вы задышите со спокойной и собранной душой, чуть светлой, чуть пустой и немного

свободной¹.

Этот непретенциозный и невзыскательный «образный» психоанализ возлагает работу «ужасного» психоаналитика

¹ Ницше, мастер моральных образов, писал (Веселая наука // Ницше Ф. Соч. В 2 т. Т. I. М., 1990, с. 716):

Ну что ж! Я губкой и метлой
Так преуспею в подметанье,
Как критик и как водяной.
(пер. К.А. Свасьяна)

157

на образы. Пусть «каждый метет перед своим гумном», и нам больше не потребуется *бестактная* помощь. Задачей анонимных образов здесь является наше исцеление от наших личных образов. Один образ лечит другой, греза исцеляет воспоминания.

Другой пример, возможно, тоже окажется бесполезным. С равным успехом Дезуайль применяет «метод тряпичника». Он более аналитичен, нежели «метод подметальщика». Его следует рекомендовать тем, кто хочет освободиться от забот чуть более осознанных, нежели тысячи аморфных тревог, тысячи несформулированных и невыразимых беспокойств, которые допускают «выметание». Больному же, мучимому определенной заботой, Дезуайль советует положить ее вместе со всеми остальными тревогами в котомку тряпичника, в мешочек *за спиной*, что, в общем, согласуется с выразительным и действенным жестом, когда мы отбрасываем рукой за спину то, что решили подвергнуть презрению.

Здесь нам все еще могут возразить, что *жест* — это пустое кривлянье, что освобождение личности осуществляется в более глубинных и таинственных сферах. Но не следует забывать, что мы имеем дело с психикой, которая не отваживается принять решение и глуха к порицаниям и укорам. И воздействовать на такую психику можно только на основе формирования воображаемого поведения. Мы покажем больным жесты освобождения, веря именно в интегрирующие свойства психологии поведения, сформированного в соответствии с образами стихий.

Остается, очевидно, рассмотреть еще альтернативу: жест наигранный и жест воображаемый. Если пациент, имеющий полную свободу сопротивления психоанализу, ограничивается *симуляцией* предложенных жестов, метод Дезуайля никакой пользы не принесет. В состоянии притворства больной включит рассудок, он настроен критически и полемически. Иначе пойдут дела, если он предастся воображению всей душой, и воображению искреннему, — это плеоназм, ибо чем было бы воображение без искренности? Воображение — прямая, непосредственная и целостная деятельность. Это способность, наделяющая психическую сущность человека наибольшим единством; имен-

158

но в воображении психика поистине обретает принцип своего единства. Больше всего воображение господствует над жизнью чувств. Мы, со своей стороны, считаем, что в жизни чувств бывает настоящий голод по образам. Чувство одушевляется группой чувственных, образов, образы эти нормативны, они закладывают фундамент моральной жизни. Предлагать образы оскудевшему сердцу всегда целительно.

Метод, практикуемый Дезуайлем в течение двадцати лет, подтверждает могущество «образных техник». Мы и сами могли бы привести массу примеров назидательного характера, касающихся весьма простых и заурядных физических действий. Мы могли бы продемонстрировать, что орудия труда, представляющие собой не «затвердевшие» предметы, а хорошо упорядоченные жесты, вызывают особого рода грезы, почти всегда целебные и полные энергии грезы о труде. С ними сочетаются «глаголы», хорошо подогнанные друг к другу слова, энергичные стихи: теория *homo faber'a* может действовать и в царстве поэзии — поэзии счастливой, непременно счастливой. Превратить это в рассудочную и утилитарную теорию означает коснуться лишь одной стороны вещей. Труд — источник неопределенных грез в той же мере, что и источник познания. Старые добрые орудия труда — «динамические образы». В режиме воображения ими можно пользоваться с таким же успехом, как и в режиме труда. Эпопея грез разворачивается и в труде, и в отдыхе.

IV

То, что Дезуайль предлагает больному образы свободы, а не советы, как освободить воображение, соответствует, кроме прочего, принципу, который мы обязаны подчеркнуть: Дезуайль отвергает *гипнотическое внушение*. И это убеждение согласуется с фундаментальным принципом его метода. По сути, речь идет о «наведении» автономной сублимации, которая

будет способствовать подлинному воспитанию воображения. Поэтому гипнотизм следует отбросить: весьма часто он сопровождается амнезией, а значит, не

159

может *воспитывать*. И здесь мы ясно видим еще одно расхождение между классическим психоанализом и психосинтезом Дезуайля. Метод Дезуайля, в сущности, является ясной, осознанной и *активной* сублимацией. Вызывая успокоение души пациента, Дезуайль, несомненно, добивается пассивного отношения, когда больной не отвергает простейшего иницирующего образа, который будет ему предложен. Но Дезуайль настоятельно подчеркивает, что это пассивное внимание не имеет ничего общего с *«доверием при гипнозе»* (р. 37), с «состоянием, несовместимым с сохранением здорового духа».

Когда душа уже несколько подготовлена к свободе, после того как мы ее в какой-то степени избавили от бремени *земных* забот, можно начинать упражнение по воображаемому вознесению.

И теперь Дезуайль предлагает пациенту вообразить, будто он поднимается *по пологому склону*, по очень ровной дороге, не видя пропасти и не испытывая головокружения. Возможно, пациент здесь может осторожно себе помогать, настраиваясь на определенный ритм ходьбы и ощущая в нем диалектику прошлого и будущего, о которой хорошо сказал Кревель (Mon corps et moi, p. 78): «Одна моя нога называется "прошлое", другая — "будущее"». Мы приводим это замечание не без колебаний, ибо пока еще не в состоянии как следует объединить понятия ритма и подъема. Тем не менее представляется, что греза амортизирует рывки и толчки воображаемых шагов. *Мягко* ритмизовать походку в грезе порою не составляет никакого труда. Это чудо, которому обрадуется любой приверженец воздушной стихии, достигается с помощью ритма, встроенного в некую непрерывность. Похоже, блаженное дыхание является составной частью асцендиальной судьбы. Но — что бы ни получалось из этого возможного сочетания восхождения и ритмизованной ходьбы — стремление к вершинам обретает истинную воображаемую значимость только в вознесении, заключающемся в отрыве от земли. Робер Дезуайль предлагает целый набор образов в зависимости от психического состояния видящего сон наяву. Вершины гор, деревья, картины и птицы составляют

160

категории *наводящих образов*¹. Показывая их пациенту в должном порядке, в надлежащий момент и в нужном месте, Дезуайль обуславливает упорядоченный подъем, который переходит во взлет и разворачивается вширь. В воображении субъекта воздушная жизнь постепенно вытесняет земную. И тогда пациент ощущает благотворное влияние воображаемой воздушной стихии. Забыты тяжелые заботы, точнее говоря, их заменила своеобразная надежда, нечто вроде способности «сублимировать» будничную жизнь.

Иногда практикующий психолог осознает, что динамическое воображение пациента «заклинивается» на некоторых сочетаниях образов: это происходит потому, что предложенные образы отходят от линии образов, переживаемых пациентом. И тогда Дезуайль советует больному вообразить вращение вокруг самого себя (р. 40). В том *динамическом одиночестве*, каким является воображаемое вращение, у пациента найдутся шансы обрести воздушную свободу. Впоследствии он сможет продолжить воображаемое вознесение самостоятельно².

Добавим, что после каждого упражнения по воображаемому полету — после каждого часа полета — Дезуайль, проявляя великолепное знание «весовых» явлений психики, рекомендует осторожный спуск, при котором грезящий должен вернуться на землю без тревог, без головокружения, без драм и падения. При таком «приземлении» пациент должен всякий раз оказываться чуть выше плоскости, с которой он стартовал, так что — в противоположность ощущениям Томаса де Квинси — грезящий надолго сохраняет впечатление, что он не полностью «спустился» и продолжает жить воздушной жизнью высокого полета.

Спустя несколько недель проводится еще один сеанс. Мало-помалу пациент становится вовлеченным в тот тип

¹ Психика воздушного типа увидит, как умножаются образы, индуцирующие полет. Как сказал поэт: Я вижу, что в скрытом сердце вещей есть крыло. (Lavaud G. Poétique du ciel.)

² Пирует представляет собой социальный разрыв. — Вальсирующая пара отделяет себя от остального мира. Во времена Декарта флюгер назывался «пируетом»*.

^A В тексте — игра слов: girouette — pirouette.

161

грез, который приносит ему хорошее психическое самочувствие обитателя воздушной стихии. Лечение Дезуайля не удивит тех, кто познал во сне целебные свойства онирического полета.

Желая упростить наше изложение, мы не затронули одну из черт *управляемой*

асцензиональной грезы, на которой теперь остановимся подробнее.

В действительности метод Робера Дезуайля придает значение так называемому *цветному вознесению* — эти слова употреблены здесь в значениях, сходных с *цветным слухом*. Кажется, будто на вершинах, куда нас поднимает греза, появляется лазурь, а иногда и золотой отблеск. Часто грезовидец, самостоятельно, без всякого внушения переживая воображаемое вознесение, достигает некоей светозарной среды, оказавшись в которой он начинает воспринимать свет в субстанциальном аспекте. Светозарный воздух и воздушный свет посредством игры существительного и прилагательного обретают единство материи. У грезовидца возникает впечатление, будто он купается в уносящем его свете. Он ощущает синтез легкости и ясности и осознает одновременное избавление от веса и мрака плоти. Существует возможность классифицировать некоторые грезы в зависимости от вознесения в лазурный или же в золотой воздух. Точнее говоря, следует отличать вознесение от золота к лазури от вознесения от лазури к золоту — согласно становлению цвета в грезах. И во всех случаях цвет волюметричен^А, блаженство проникает все существо.

Следует отметить, что воображение форм и цвета не может доставить этого ощущения волюметрического блаженства. Добиться его можно не иначе, как сочетая с формами и цветом кинестетические^В ощущения, находящиеся в полной зависимости от материального или динамического воображения.

^А **Волюметричный** (лат.) — объемный, трехмерный.

^В **Кинестетический** (греч.) — сочетающий ощущения нескольких органов чувств.

162

Разумеется, если глаза управляемого грезовидца не открываются сами собой, *проводник* может предложить ему лазурный или золотой цвет, цвет высот или зари. Тогда цвет окажется одним из наводящих образов, подобным птице или холму.

Мы оказались у источника этого воображаемого света, рожденного в нас самих, в медитации нашей сущности, когда она избавляется от невзгод. Рождается *просветляющая душа*, заменяющая *просветленный дух*. Накапливаются метафоры, обозначающие духовные реальности. И тогда, живя полной жизнью в царстве образов, мы поймем страницы, подобные следующему отрывку из Якоба Бёме («О трех началах божественной сущности, или О вечном порождении без истоков»): «Теперь же поразмысли, откуда берется тинктура, посредством которой благородная жизнь возвышается так, что, будучи удушливой, горькой или огненной, она становится сладкой? Ты не найдешь этому других причин, кроме света. А откуда же приходит свет, чтобы вот так блистать в сумеречном теле? Ты считаешь, из солнечного сияния? А что же тогда сияет в ночи и направляет твои мысли и твой разум, так что ты видишь с закрытыми глазами и знаешь, что делаешь?» (Des trois principes de l'essence divine ou l'éternel engendrement sans origine. Trad., 1802, I, p. 43.) Это *тело* света не приходит из какого-то внешнего тела. Оно рождается в самом центре нашего грезящего воображения. Вот почему этот свет *возникающий*, свет зари, в котором сочетаются голубое, розовое и золотое. Ничего грубого. Ничего резкого. Нечто сразу и круглое, и прозрачное (до чего же прекрасный синтез!), нечто расплывчато-алебастровое, освещаемое неким солнцем! Первичный смысл упомянутого понятия Бёме мы, возможно, обнаружим в грезящем существе: действительно, мы можем ощутить в нем *самовозникающий* свет. По меньшей мере, мы найдем в нем *источник* бёмеанского идеализма. Читая Бёме, следует непременно углубляться в субъективный источник метафор, а потом уже — в объективное слово: «И если мы поразмыслим и подумаем над источником четырех стихий, мы обнаружим, увидим и ясно почувствуем сей источник в нас самих... Ибо сей источник

163

столь же распознаваем в человеке, сколь и в глубинах мира сего, хотя человеку непросвещенному и казалось бы весьма удивительным, что можно вести речь об источнике воздуха, огня, воды и земли...» (I, p. 70). Столь обобщенное слово и такое отвлеченное понятие, как свет, обретает в страстном согласии с воображением смысл интимный и конкретный, *субъективный источник*.

Этот глобальный свет постепенно окутывает и растворяет предметы; он стирает четкие линии контуров, устраняет живописное и распространяет сияние. Одновременно он освобождает грезу от всевозможных «психологических побрякушек», о которых говорит поэт¹. Тем самым свет наделяет созерцателя единством спокойствия. Именно в таком сиянии, на таких высотах, при участии самосознания «обитателя воздушной стихии» и формируется *физика просветленности*, каковая, на наш взгляд, характеризует творчество Робера Дезуайля². *Возвышение* души идет рука об руку с ее просветлением. В свете и в продолжение возвышения образуется некое динамическое единство. Можно ощутить это поэтическое единство,

размышляя и над «противоположным» динамическим образом: «бездна — это колышущийся мрак» (*Бурж Э.^А. Корабль / Bourges E. La Nef*, p. 276).

VI

В последних главах своей книги Дезуайль с чрезвычайной осторожностью занялся анализом феноменов телепатии и чтения мыслей. Так, если две души смогут вместе пережить воображаемое вознесение, они, возможно, сде-

¹ Ср. *Laforgue J. Letters à une ami*, p. 152.

² Это физиогномическое наведение просветленности можно сравнить с замечаниями Штиллинга^В (*Heimweh*, p. 507).

^А **Бурж**, Элемир (1852—1925) — франц. писатель, испытавший влияние Малларме и Вагнера. Автор исторических романов и метафизической драмы «Корабль» (1922).

^В **Штиллинг** (Иоганн Генрих Юнг) (1740—1817) — нем. теософ; занимался медициной и политэкономией. Глубочайший след в истории оставила его эсхатологическая мистика, оказавшая влияние на Гете, Гердера и Императора Александра I.

164

лаются более чувствительными для передачи друг другу образов и идей. Нам представляется, что, выходя на жизненную ось воздушного воображения и принимая *линейную* филиацию образов, возникающую при асценциональном движении по вертикали, можно обрести два основания для единения: чтение мыслей происходит в безмолвии или на пути экстаза в становлении сублимации. Эта передача мыслей на расстоянии, как говорит Дезуайль (p. 189), — «не результат расширения воли, а своего рода внутренняя репрезентация мысли в форме визуального образа (чаще всего), который должен быть весьма четким и на котором передатчик должен сосредоточить все свое внимание, совершенно не отвлекаясь, а если это возможно, и безраздельно предаваясь определенному аффективному состоянию». Если *воображение* — это поистине способность, формирующая человеческие мысли, то без труда можно понять, что передача мыслей на расстоянии может происходить лишь между двумя предварительно *настроенными* друг на друга воображениями. И асценциональное воображение обуславливает один из простейших, наиболее упорядоченных и продолжительных типов настроенности. Следовательно, нам станет понятно, что такое согласие благоприятствует «передаче мыслей на расстоянии». Чтобы доказать такую передачу мыслей, Дезуайль воспользовался методом приближения — а только он и подходит для состояния нерешительности, какую мы испытываем по отношению к таким феноменам: он изучил вероятность совпадения одной и той же мысли у двух разных людей. И из его многочисленных экспериментов явствует, что такая вероятность существенно повысится, если эти два человека настроятся на *подготовку* к передаче мыслей на расстоянии посредством совместного участия в воображаемом вознесении (см., в частности, сравнительные таблицы на p. 192 и 193, там же). Поскольку разгаданные мысли не имеют ни малейшего отношения к образам вознесения (они могут заключаться попросту в выборе одной игральной карты из восьми), Робер Дезуайль имеет основания полагать, что интуиция воображаемого движения неоспоримо реальна.

165

Еще до Робера Дезуайля Э. Клапан выдвинул аналогичный метод, положительно оценивавший явления телепатии и ясновидения. На протяжении многих страниц в книге г-на Э. Каслана «Метод развития супранормальных способностей» мы встретимся с весьма углубленными познаниями роли воображения, а также с истинным искусством «удержания» образа в его единстве, пробуждения его с помощью легких контрастов, когда он начинает застывать (ср. *Méthode de développement des facultés supra-normales*. 3^e éd. 1937, p. 132). Нам не трудно предвидеть то, что сознание, столь утонченное на уровне образов, окажется чувствительным к впечатлениям и ощущениям, мимо которых нас проводит обыденная жизнь.

Поскольку у нас все же нет никакого личного опыта телепатии и ясновидения, нам хотелось бы ограничиться лишь краткими пояснениями этой части тезисов Дезуайля и Каслана. Такой опыт, между тем, выходит за рамки нашей темы, заключающейся в исследовании видений и стихов.

Как раз в сторону этих явлений мы и хотели бы немного расширить метод Дезуайля. Нам представляется, что асценциональная греза делает для нас поэзию воздуха более осязаемой. Лично мы всегда крайне изумлялись пренебрежению, с каким многие встречают поэзию роста, слишком мечтательную, немного смутную и ускользающую, а также чуждающуюся земных картин. Мы полагаем, что из поэтической мистики можно и впредь извлекать «прямую выгоду», — для начала же нужно расклассифицировать все виды такой мистики. Так, г-н Помье в трудах, чрезвычайно насыщенных идеями, сумел определить мистику Бодлера и

мистику Пруста. Даже в психологии столь социальной и светской, как психология Пруста, г-н Поммье сумел обнаружить элементы настолько специфического *духовного напряжения*, что можно говорить о некоей *мистике напряжения*.

Но мыслимо представить себе также некоторые поэтические состояния души, в которых проявляется и *мистика разрядки*. Чтобы охарактеризовать эфирное состояние, достижимое в определенных видах воображаемого вознесения, мы осмелились бы говорить о некоем *напряжении раз-*

166

рядки, о разрядке, достижимой с помощью неусыпного внимания, нацеленного на предотвращение всего, что может вывести нас из блаженного *воздушного состояния*.

VII

Большой поэт открывает нам величие, а тем самым — и несомненную реальность этого *воздушного состояния, воздушной разрядки, воздушного динамизма*. Прочтем пять последних страниц «Послания к Сторжу»^A О.В. де Милоша: «Четырнадцатого декабря тысяча девятьсот четырнадцатого года, около одиннадцати часов вечера, будучи в состоянии полного бодрствования, прочитав молитву и поразмыслив над положенным в этот день стихом из Библии, я внезапно и без тени удивления ощутил, что со всем моим телом творится перемена из разряда неожиданнейших. Прежде всего я обнаружил, что мне была пожалована доселе неведомая способность свободно возноситься сквозь пространство; и спустя мгновение, я оказался подле вершины громадной горы, окутанной синеватой дымкой несказанной тонкости и легкости. Начиная с этого мига я обходился без усилий, расходуемых на движение; ибо сама гора, оторвав свои корни от земли, стремительно вознесла меня к невообразимым высотам, в области туманные, безмолвные и изборожденные гигантскими вспышками...» (Ars Magna^B, p. 28). Итак, это динамическое воображение настолько могущественно, что оно претворяется в возносящийся космос, в мир, который формируется в вознесении. В сфере воображения Милош размышляет о физике относительности. Он дает иллюстрацию *обобщенному воображению* с тех же позиций, с каких говорят об *общей теории относительности*. Для него *образ* возникает при наличии преобразования *воображающего*. На уровне переживаемого образа относительность субъекта и объекта является полной. Делать между ними различие означает не понимать единства воображения, отвергать дар переживания поэзии. Когда чувство вознесения достигает апогея, засы-

^A Написано в 1917 г.

^B «Ars Magna» — метафизический труд, написанный в 1924 г.

167

пают горные вершины мироздания: «И тогда полная и совершенная неподвижность объяла солнце и облака и доставила мне невыразимое ощущение какого-то высшего свершения, окончательного успокоения, бесповоротной остановки всякой мыслительной работы, сверхчеловеческого осуществления последнего Ритма» (p. 29).

Та же воображаемая относительность неразрывно соединяет солнечную корону и ореол вокруг грезовидца. Возносясь в облаке по направлению к миру светозарного покоя, Милош ощутил некий фронт, отвоевывающий для себя свет и достигающий до «абсолютной точки Утверждения» (p. 37). «Тогда над черепообразной вершиной, немного в сторону затылка, возникло свечение, напоминающее факел, отраженный спящей водой или старинным зеркалом» (p. 29). Эти вспыхивающие огоньки вскоре перемешаются в сиянии небес. В этом свете между грезовидцем и вселенной установится полная соотнесенность. «Внимай, дитя мое, я неустанно буду это повторять: сквозь тебя течет вся вселенная, озаряя своим изумительным ореолом главу Вездесущего» (p. 40).

VIII

В заключение нам хотелось бы подробно остановиться на роли *наведенной сублимации* в исследованиях Дезуайля. Практический психоанализ Дезуайля начинается *после* индуцирования осознанной сублимации. Вовсе не считая сублимацию иллюзией, прикрывающей и компенсирующей вытесненный инстинкт или несбывшуюся страсть, он демонстрирует, что эта сублимация является нормальным, счастливым и желанным выходом к новой жизни. Анализ исцеляет преимущественно души, уже просветленные наведенной сублимацией, ведь функция этого вторичного психоанализа заключается в укреплении сублимации осознанной. «Нам всегда представлялось, — утверждает Дезуайль, — что есть определенная выгода в том, чтобы при возможности выжидать, пока образы субъекта станут в

достаточной степени сублимированными, и лишь потом начинать глубинный анализ» (р. 177). Разве не в тех лишь

168

случаях, когда сублимация чуть-чуть «натягивает вожжи»,; в бессознательном, мы можем надеяться на то, что разорвем путы, препятствующие нашему продвижению по счастливому пути направленной к решительному освобождению сублимации (р. 179)? «Лишь впоследствии, после того как мы добьемся от субъекта в должной мере сублимированного образа, мы, не изменяя его аффективного состояния, пробуждаем в нем грезу или образ, поначалу кажущийся несущественным, попросив, чтобы субъект наложил его на образ, связанный с аффективным состоянием «здесь и теперь», или, скорее, интегрировал его в этот образ». Метод Дезуайля, стало быть, сводится к интегрированию сублимации в нормальную психическую жизнь. Это интегрирование облегчается посредством образов воздушного воображения. Шеллианские соответствия обретают здесь глубинный психологический смысл. Они формируют душу. Предварительное спокойствие уступает место спокойствию сознательному, *спокойствию высот*, «с вершины» которого мы смотрим на суету внизу. Так в нас рождается гордость за нашу нравственность, за нашу сублимацию, за историю нашей жизни (ср. р. 179). И тогда-то мы можем попросить пациента, чтобы он спонтанно изливал свои воспоминания. Теперь у этих воспоминаний больше шансов стать связными, раскрыть свои причинно-следственные связи: ведь пробудившийся грезовидец в каком-то смысле находится на вершине собственной жизни. И тогда старой жизни можно выносить оценку с точки зрения жизни новой, иными словами, с оттенком абсолюта: пациент может теперь судить о себе. Часто пациент начинает понимать, что он приобрел новые познания, психологическое трезвомыслие (ср. р. 187, с отсылкой к «Психологическим достижениям» Пьера Жане^А).

Но пусть психологи *поймут*, что речь здесь идет о *воображении*. От них требуется проводить эксперименты по

^А **Жане**, Пьер (1859—1947) — франц. философ и психиатр. С его точки зрения, истерия и психастения происходят от недостатка психологической силы, что приводит к развитию болезненных симптомов и подсознательных навязчивых идей. Причина болезней, по его мнению, — отрицательный энергетический баланс.

169

изучению мощи воображения, общей мощи сублимации отшлифованной, намеренной, усложненной всеми своими «соответствиями». Ведь в интеллектуальной жизни мы не только не *живем* воображением, но еще и попираем его сублимации. Мы насмеемся над образами, сияющими простодушием. И кое-кто считает, что придать образу блеска означает снабдить его мишурой. Поэтому, когда Дезуайль советует грезовидцу наяву заменить образ глиняного горшочка на образ хрустальной или алебастровой вазы, некоторые отказываются верить в непосредственную действенность этой сублимации и не соглашаются даже на малейший эксперимент.

И все же эти отшлифованные образы действительно соответствуют позитивной духовной деятельности, поскольку мы их часто обнаруживаем в стихах. Какое калечение, какую задержку роста пришлось бы претерпеть, к примеру, психике Шелли, если бы ему запретили говорить о хрустале и об алебастре! Разве внушить косной душе образ, столь одушевляющий душу поэта, не означает возратить к жизни вытесненную сублимацию и вдохнуть жизнь в не ведающие друг о друге и ищущие друг друга поэтические силы?

Если бы эти чересчур рассеянные поэтические силы поддались упорядочению, возможно, мы увидели бы, как работает не телепатия, копающаяся в загадках мысли, а уже «телепоззия»^А, которая сделалась бы тогда разгадыванием образов. Чтобы сделать эту телепоззию действенной, поначалу следовало бы отвести воображению преобладающую роль в философии покоя. Иначе говоря, следовало бы «отправить на покой» мысль активную и утилитарную, мысль дескриптивную. Необходимо понять, что состояние покоя и есть *состояние грезы*, которое Махали Пхал совершенно справедливо называет фундаментальным состоянием психики¹. Классификация воображения на материальное и динамическое позволила бы объединить под одной руб-

^А Слово «телепоззия» здесь означает, по-видимому, передачу поэтических образов на расстоянии, индуцирование души пациента поэтическими образами.

¹ *Makhali Phal. Narayana, passim.*

170

рикой сравнительно однородные видения. Исходя из грез, характеризующихся водой, землей, воздухом или огнем, мы могли бы рассчитывать на *телепоззию*, более упорядоченную, нежели просто стихи, «совместно накапливающиеся» вокруг случайно взятого образа. *Производящее* образы воображение оказалось бы в некотором смысле одушевленным.

Воображающее *сверх-я* формировалось бы в перспективе притяжения. Мы ощутили бы в действии не навязывающее себя, а приглашающее вступить в сотворчество *сверх-я*. И все же проблема «коллективного стихотворения» не была встречена со всем заслуженным ею интересом. Прекрасная статья Габриэля Одиэо^А и Камилля Шювера¹ не вызвала дискуссии, а усилия, затраченные в этом направлении сюрреалистами, известны едва ли больше. Впрочем, та же самая проблема может возникнуть между поэтом и его читателем. Чтение стихов должно стать телепоэтической деятельностью. Гуго фон Гофмансталь заметил, что читателя с литературным произведением должна связывать «позитивная производительность»: «Когда таинственно пробуждается позитивная производительность, в день, не похожий на другие, с ветром и солнцем, не похожими на привычные ветер и солнце, персонаж обязывает актера сыграть именно эту роль; последний не осуществляет волевое действие, а слушается веления: "Сегодня ты будешь меня читать, а я буду жить в тебе"» (Écrits en prose. Trad., p. 91). Это веление ощущается уже в *производящем образе*. Читатель оказывается обязанным *сыграть* этот счастливый образ, *пережить* его в духе *активного воображения*, наделившего его жизнью. Такие образы представляют собой схемы индуктивной или индуцированной жизни. Тогда писатель, обладающий гением воображения, становится для читателя *позитивным* *сверх-я*. Если мы воспринимаем *сверх-я* эстетического воображения, переживая стихи, это *сверх-я* превращается в ориентирующую силу, которую утилитарное и рациональное воспита-

^А **Одиэо**, Габриэль (1900—1978) — франц. поэт, эссеист и романист. В промежуток между мировыми войнами был одним из инициаторов движения за возрождение средиземноморской культуры в Алжире.

¹ *Audisio G. et Schuwer C. La Revue Nouvelle. Mars, 1931, p. 34.*

171

ние у нас только отнимает. Но увы! Поэтическое *сверх-я* попало в ловушку литературной критики. Вот почему оно предстает в облике угнетателя. Разве не удивительно, что литературная критика идет на почти безоговорочный альянс с «реализмом», а всякую попытку идеализации встречает нелепыми подозрениями? Критика воспринимает сублимацию отнюдь не благосклонно, она — как ярко показал Жан Полан^А — устраивает сублимации настоящий Тарбский террор^В и служит ей помехой. Необходимо, следовательно, преодолеть пограничье идеального, в основе которого лежит представление об опоре на некую реальность — а ведь это реальность пограничья, и вдобавок, об опоре на разум — а ведь это всего лишь система пограничья; необходимо найти *позитивное* поэтическое *сверх-я*, зовущее душу к осуществлению ее поэтической судьбы, ее воздушной судьбы, удела настоящих поэтов, таких, как Рильке, По, Бодлер, Шелли и Ницше.

^{А, В} **Полан**, Жан (1884—1963) — франц. писатель, директор Nouvelle Revue Française (1925—1940; 1953—1968). Среди прочего автор книги «Цветы Тарба» (1941) и статей о терроризме, сконтаминированных Башляр в сочетании «Тарбский террор». Южнофранцузский город Тарб (в отличие, например, от Марселя и Лиона) не был центром террора в годы Великой французской революции, а прославился как родина Теофиля Готье и родителей Лотреамона.

Глава 5. Ницше и асцензиональная психика

...Место, где мы находимся,
о Малхут, называется средоточием высоты
(О.В. де Любич-Милош. Псалом царя красоты)

I

Братся за такого мыслителя, как Ницше, в исследовании, посвященном воображению, означает, на первый взгляд, непонимание глубокого смысла его мировоззрения. По существу, ницшеанская трансмутация моральных ценностей затрагивает всего человека. С большой точностью она отражает некое преобразование жизненной энергии. И вот изучать такую трансмутацию, анализируя *динамизм воображаемого*, как будто означает принимать эхо за голос, а изображение лица на монете — за ее ценность. Между тем углубленное изучение ницшеанской поэтики и ее выразительных средств мало-помалу убедило нас, что образы, столь необычно одушевляющие стиль этого философа, имеют свою особенную судьбу. Мы даже обнаружили, что некоторые образы он рисует «не отрывая карандаша», без мелких поправок и с молниеносной быстротой. Не теряя, возможно, даже избыточной веры в наш тезис о первозданной мощи динамического воображения, мы полагаем, что нашли примеры, где именно эта стремительность вычерчивания образов индуцирует мысль.

Вот так, ограничиваясь почти исключительно анализом стихотворений и лирического произведения «Так говорил

173

Заратустра», мы пришли к выводу о возможности доказать, что Ницше-поэт отчасти объясняет Ницше-мыслителя и что Ницше представляет собой сам тип *поэта вертикали, поэта вершин, поэта восхождения*. Точнее говоря — поскольку гений есть класс, состоящий из одного-единственного индивида, мы продемонстрируем, что тип динамического воображения Ницше относится к числу специфичных и наиболее беспримерных. В частности, сравнивая его с Шелли, мы увидим, что бегство к вершинам может найти выражение в двух весьма несходных судьбах. Такие два поэта, как Шелли и Ницше, остаются верными динамике воздуха, но — как мы покажем — воплощают два противоположных начала.

Обоснуем сначала «воздушную печать», которой мы помечаем воображение Ницше. А для этого — перед тем как приступить к доказательству нашего тезиса, в котором будет представлена необычайная жизненность и выразительность воздушных образов в поэзии Ницше, — покажем вторичный характер образов земли, воды и огня в ницшевской поэтике.

II

Ницше — не поэт *земли*. Гумус, глина, незасеянные или вспаханные поля не наталкивают его на создание образов. Металлы, минералы и драгоценные камни, которые «житель земной стихии» любит за *сокровенность* их изобилия, не настраивают его на *грезы о глубинах*. Правда, на страницах его произведений часто встречаются камень и скала, но лишь как символы твердости; в них не сохраняется ничего от той медлительной жизни, от самой медлительной из всех жизней — от жизни, странной из-за своей медлительности, — какую приписывают им грезы *лапидарнее*^А. Для Ницше скала не живет жизнью некоей ужасной резины, вышедшей через выделительные отверстия Земли.

^А **Лапидарии** (от лат. lapis — камень) — сборники (преимущественно средневековые), в которых описывались свойства камней (в основном целебные и мистические).

174

Рыхлая земля для него — объект отвращения (Так говорил Заратустра. О великих событиях // *Ницше Ф.* Соч. В 2 т. Т. 2. М., «Мысль», 1990, с. 95. Пер. Ю.М. Антоновского). До чего же презирает он «губчатое, пористое и заземленное!» По этому поводу нам возразят, что мы принимаем за *вещи* то, что в психологической реальности соответствует *идеям*; этот случай сочтут удобным для немедленного доказательства тщетности исследования, посвященного метафорам отдельно от их интенций. И все же прилагательное *губчатый* указывает на образ, настолько показательный для глубин воображения, что его одного достаточно для того, чтобы продиагностировать типы материального воображения. Это один из наиболее безотказных пробных камней: только страстный поклонник земли, только «земной человек» с небольшой примесью акватизма избегнет *автоматически пейоративного* характера метафоры «губчатый».

К тому же Ницше — не поэт «материи». Это поэт действия, и мы намереваемся обратиться к

нему, иллюстрируя, скорее, динамическое, нежели материальное воображение. Стало быть, земля в своей массе и в глубинном измерении дает ему преимущественно темы действия; поэтому в творчестве Ницше мы находим массу упоминаний *подземной жизни*. Но эта подземная жизнь есть некое тайное *действие*. В отличие от новалисовского воображения, это не мечтательное исследование недр и не изумленное странствие. Это жизнь активная, и только активная, жизнь, связанная с длительным проявлением мужества, с продолжительной подготовкой к действию, символ наступательного, цепкого и бдительного терпения. Даже в подземных трудах Ницше знает, куда идет. Он не может подчиниться пассивности какой-либо инициации; он направляет свою активность против земли. Во многих грезах беспокойный сновидец кружит по лабиринтам. Мы найдем бесчисленные примеры испытания лабиринтом в «Тоске по родине» Штиллинга. Оно займет свое место среди *четырёх видов стихийно-инициатических испытаний*. Это прекрасный пример того, как действует закон *четырёх инициаций* (огнем, водой, землей и ветром), который мы хотели бы присовокупить к разнообразным примерам на *четырёхвалент-*

175

ность материального воображения, уже собранным нами в предыдущих исследованиях¹. Но у Ницше инициации нет; он всегда сам *инициатор* в изначальном смысле слова, и инициатор абсолютный, — его же никто не иницировал. Его подземный лабиринт прям: так бредет некая тайная сила, *прокладывающая* себе путь. Там нет ничего извилистого и слепого. Крот — животное, презираемое Ницше на двояком основании. Ведь даже под землей, даже в подземных трудах Ницше уже знает «формулу счастья: Да, Нет, прямая линия, *цель...*»².

* *

*

Поэтом *воды* Ницше также не является. Несомненно, образов воды у него хватает, ведь ни один поэт не может обойтись без метафор текучести; однако же у Ницше такие метафоры мимолетны, и они не обуславливают *материальных грез*. Аналогично этому, и с динамической точки зрения, вода чересчур легко делается услужливой: она не может стать настоящим препятствием, подлинной противницей для борца-ницшеанца. *Комплекс Ксеркса*, которым столь космичный поэт, как Ницше, может быть отмечен лишь слегка, быстро преодолевается:

О волны, о вольные чудные волны Вы гневаетесь на меня? Веслом я своим ударяю Глупости вашей по голове³.

До чего же сух и спокоен этот удар весла по мелким страстишкам, по беспорядочному волнению, по суетной пене! Стукнешь линейкой по шаловливым или непослушным ручонкам — и школьник вновь пошел по правильному пути. Вот так и властвующий собой владыка мира уве-

¹ Stilling Heimweh, passim.

² Сумерки идолов // *Ницше Ф.* Соч. В 2 т. Т. 2, с. 562. Пер. Н. Полилова. ³ Песни Заратустры, 75. Пер. А. Ларина // *Ницше Ф.* Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993, с. 100. Башляр цитирует французский перевод Альбера.

176

рен в своей судьбе и сразу же говорит задиристым и бурным волнам:

Сию ладью

вы сами же в бессмертье унесете^A,

т.е. в небо, но не вяло меняя курс, как делают укачиваемые грезовидцы, неощутимо для самих себя переходящие из воды в небеса; порядок и движение напоминают здесь полет стрелы.

Изредка — в дни разрядки — возникают гигантские образы космического материнства. Они появляются в промежутках между динамическими образами, которые нам необходимо охарактеризовать. И тогда вода становится для вселенной мгновением покоя, целебным молоком. Ницше зовет «небесных коров», чтобы надоить питательного молока и вновь оживить Землю. Так, в последнем стихотворении рассматриваемого сборника (Poésies. «Ессе НОМО») мы встречаем какую-то потребность в нежности, во мраке, в воде:

Минуло десять лет — Не проникло ко мне ни капли, Ни влажного ветра, ни рос любви; Я — край, лишенный дождя...

.....
 Однажды велел я тучам
 Не жаться к моим вершинам,

 Теперь я зову их обратно,
 Мне любви их темные чрева.
 — Я уж вас подою,

коровушки высоты!
Млечно-теплую мудрость, сладкие росы любви
пролью над страной^В.

Эта разрядка, это вознаграждение женской лаской — после десяти лет холодного и чистого одиночества — играет роль антитезы к напряженной драме. Это не *динамичес-*

^А Там же.

^В О бедности самых богатых (из «Дионисийских дифирамбов»). Пер. В. Топорова // Ницше Ф. Стихотворения..., с. 81.

177

кая первограда. Когда нам удастся получше разглядеть, что ницшевский космос есть *космос высот*, мы, вдобавок, поймем, что жилищем этой успокаивающей воды является небо. У Ницше, как и в ранней мифологии, Посейдон ураничен^А. «Источники» в ницшевской вселенной встречаются редко.

Субстанция воды у Ницше никогда не перестает подчиняться разрядке. В частности, вода никогда не вводит в искушение смерти и распада. С какой же ясностью Ницше отверг «Космос меланхолии»! А туманный космос туч и дождя! «... — Скверная игра ползущих облаков, влажной тоски, заволоченного неба, украденных солнц, завывающих осенних ветров, —

— Скверная игра нашего плача и крика о помощи...»¹ Как не узнать здесь намек на обесславленную и непокладистую меланхолию, чьи брезгливые и влажные губы выражают пассивное презрение ко всей расслабленной вселенной, не борясь с ней! Против «всевропейской меланхолии» Ницше выступал и впрямую:

«Ибо у них был такой же хороший, чистый воздух Востока; там был я всего дальше от старой Европы — покрытой тучами, сырой и тоскливой!» (там же.)

На многих страницах мы замечаем презрение к *спящим водам*. К *болотному существу*, например, в «Заратустре» (III, глава «О прохождении мимо») Ницше обращается так: «Не течет ли теперь у тебя самого в жилах гнилая, пенистая, болотная кровь...» (там же, с. 127.)

Несомненно, здесь можно видеть всего лишь банальное выражение и не задаваться вопросом, почему идеям необходимо представлять именно в таком конкретном «облачении», почему они избрали этот, а не иной наглядный способ изображения. Иными словами, мы можем отказаться переживать материальное воображение в его специфическом единстве образов. Но тогда мы неверно воспримем

^А **Уранический** (греч.) — относящийся к мифологии неба. ¹ Среди дочерей пустыни // Ницше Ф. Соч. Т. 2, с. 220.

178

тональность прилагательных. Вот доказательство: в дряхлой Европе есть страны солнечные, сухие и радостные. Зато над восточной пустыней порою проплывают тучи, но мыслитель, раздумывающий над антиевропейской мудростью, над мудростью восточной, или, точнее говоря, над мудростью нового Востока, с энергичной пристрастностью материального воображения осознаёт, что эти *тучи живой пустыни* в прозрачном и приятном воздухе *не облачны*. Совершенно так же вода, выпадающая дождем на ницшевские вершины, не *акватична*; молоко, выдаиваемое из небесных коров, не *молочно*, не *млечно*; небесные коровы причастны Дионису. И как раз здесь мы находим пример, который кажется нам весьма подходящим для пояснения наших общих тезисов. Наш общий тезис: чтобы познать метафорическую жизнь языка, необходимо точно взвешивать материю прилагательных, — и следует остерегаться веры в то, что воображение прилагательного, обозначающего внешность, автоматически влечет за собой воображение существительного. Чтобы перейти от *впечатления влажности* к *воображаемой воде*, необходимо вмешательство *материального воображения*. А у нас есть тысячи доказательств тому, что воображение Ницше субстанциально с водными прилагательными не сцепляется. Оно не пропитано питательным молоком. Слишком уж оно презирает тех, чей «дух простоквашею скис» (Песни Заратустры, 96. Пер. А. Парина // Стихотворения..., с. 105.).

Любое преимущество воображения воды можно отклонить как с точки зрения материального воображения, так и с точки зрения воображения динамического. Чтобы это уразуметь, достаточно поразмышлять над упреками, которые Ницше выдвигает в адрес вагнеровской музыки («Ницше против Вагнера»). Вагнеровскую музыку Ницше критикует за то, что в ней «перевернуты физиологические условия звучания». Вместо того чтобы *шагать* или *танцевать* (повадки Ницше), нас приглашают плавать или парить... вместе с «бесконечной мелодией Вагнера ... мы входим в море и постепенно перестаем ощущать дно — до тех пор, пока не сдаемся на милость стихии: надо *плыть*. А вот в легкой, торжественной и пылкой поступи старинной му-

179

зыки, в ее то оживленном, то медлительном движении требовалось совсем иное — следовало танцевать». *Ходок*, человек восхождения, кроме того, говорит: «Мои ноги требуют от музыки прежде всего восторгов, коих можно достигнуть *хорошей* походкой, шагами, прыжками, пируэтами» (Nietzsche contre Wagner. Trad. Albert, p. 71). Ничего подобного в водных блаженствах, в мистике текучего воображения не содержится. Материальное воображение Ницше воздерживается от наделения *субстанцией* прилагательных воздуха и холода.

Итак, в этой конкретной точке мы приходим к полемическому заключению, каковое нам хотелось бы сформулировать мимоходом: тем, кто возразит нам, что мы якобы придаем чересчур много важности материальному и динамическому воображению, мы передадим «бремя доказательства» и спросим у них, зачем философ, которому необходимо сравнить два типа *музыки*, сравнивает в итоге *плавание с ходьбой* — покинутость посреди безбрежного моря с пируэтом танцора. С нашей точки зрения, никаких трудностей тут нет: здесь все определяет диалектика текучего и брызжущего, т.е. диалектика *беспредельной* водной глади и дуновения, живого и лукавого. С точки зрения Ницше, музыка, переносщая нас в жизнь воздуха, в особую воздушную жизнь в воздухе утреннем и прозрачном, несравненно превосходит музыку, притягивающую метафоры потока, волн, бескрайнего моря.

* *
*

Доказательство того, что Ницше — не поэт *огня*, тоньше. Ибо гениальный поэт обращается к метафорам всех стихий. К тому же огненные метафоры — это живые цветы языка. Кротость и буйство речей находят выражающий их огонь... Любое страстное красноречие есть красноречие пламенное. Для того чтобы метафоры других стихий стали живыми и яркими, всегда необходимо немного *огня*. Многоцветная поэзия — это пламя, окрашивающееся в цвета металлов земли. Итак, можно без труда обнаружить множество свидетельств

180

об *огне у Ницше*. Но, присмотревшись, мы увидим, что огонь этот нельзя назвать по-настоящему субстанциальным, что это не *субстанция*, которая пропитывает собой и тонализует материальное воображение Ницше.

По существу, в ницшевских образах огонь не столько субстанция, сколько сила. Он играет свою роль в весьма своеобразном *динамическом воображении*, и наша задача — как следует такое воображение специфицировать.

Одно из лучших доказательств сугубо динамического характера ницшевского огня состоит в том, что чаще всего он бывает *мгновенным*: огонь у Ницше — *вспышка молнии*. *Значит, это проекция Гнева*, божественной и радостной ярости. Ведь гнев — это чистое действие! Вот, например, злопамятство — это накапливающаяся *материя*. Гнев же есть *действие*, в каждое следующее мгновение отличающееся от самого себя. Злопамятство ницшеанцу неведомо. Зато как может быть действие решающим^А, не будучи угрожающим^А, т.е. если гнев мелок: погрозил пальцем — и все! В случаях, когда требуются большие расходы энергии, ницшеанский гнев настолько внезапен, что ницшеанец и вовсе не угрожает. Существо, которое будет метать молнии, может спокойно скрывать собственные мысли:

Там, где сливаются молния с ненавистью...

Тучею бродит он вдоль по свету^В.

Молния и свет — живое оружие, холодное оружие:

Молния мудростью моей стала —

Алмазным мечом разрубила мне всякую тьму!^С

В отличие от шеллианского света, омывающего и пронизывающего нежной субстанцией прозрачную душу, ницшевский свет — это стрела или меч. Он наносит ножевую рану.

^А Игра слов *décisif* и *incisif*.

^В Слава и вечность (из «Дионисийских дифирамбов»). Пер. В. Торопова // Стихотворения..., с. 78—79.

^С Песни Заратустры, 17 // Стихотворения... с. 90.

181

Соответственно если огнем пользуются как простой утехой, как материей, то это *имущество бедняка*, презираемое сверхчеловеком. «Потухни, безумная искорка!» Вот что говорит «великая и вечная амазонка, никогда не бывающая женственной и нежной, подобно голубке», душе, растроганной задушевым теплом.

Даже интуиции, касающиеся *птиц*, тяготеют у Ницше не столько к субстанциям, сколько к *энергиям*:

Как холодны они, ученые эти!

Ударила бы молния в их яства,
И глотки их огонь пожирать бы научились!^A

Эта пищевая молния — согласно Ницше — питание, укрепляющее нервы. Оно не похоже на тепло, которое «поддерживают», переваривая пищу «долго и счастливо». В великой дуалистичности воображаемого пищеварения и дыхания поэтические симпатии Ницше следует искать на стороне поэзии счастливого и живого дыхания.

Четверостишие, озаглавленное Лед, фигурирует в главе Шутка, Хитрость и Мечь, являющейся прологом к Веселой науке:

Да! Готовлю я и лед: Лед полезен для сваренья! И при вашем несвареньи Всё глотать бы вам мой лед!^B

И тогда становится понятной такая инвектива по адресу богов огня: «Я... не молюсь подобно неженкам, пузатому идолу огня» (Заратустра. На горе Елеонской // Соч. Т. 2, с. 124).

Лучше немного пощелкать зубами, чем молиться идолам, — так хочет род мой. И особенно ненавижу всех идолов огня, пылких, дымящихся и удушливых (там же).

Но сразу и динамичный, и переходный характер *ницшевского огня*, несомненно, предстанет гораздо четче, если

^A Песни Заратустры, 98 // Стихотворения..., с. 105.

^B Ницше Ф. Соч. В 2 т. Т. 1, с. 505. Пер. КА. Свасьяна.

182

мы уясним себе странный парадокс: *ницшевский огонь желает холода*. Это значимость *воображения*, трансмутирующая в более существенную значимость. *Воображаемое* — и главным образом оно — тоже одушевляется при трансмутации значимостей. Следующие показательные строки мы читаем под знаком огня:

Здесьнее пламя с серо-седым чревом —
В холодные дали стремятся его языки,
все в более чистую высь тянется его шея:
змея, в нетерпении распрямившаяся в высоту^A.

Огонь — это животное с холодной кровью. Это не красный язык змеи, а ее голова цвета стали. Холод и высота — вот ее родина.

Для Ницше даже мед, представляющий собой для большинства грезовидцев глубинный огонь, бальзамическую и теплую субстанцию, — заморожен («Poésie», p. 248): «Принесите мне меду, взятого из золотых ульев». Точно так же и Заратустра (Жертва медовая) требует «золотой сотовый мед, желтый и белый, хороший и свежий, как лед» (Заратустра, с. 171). А вот еще (Добровольный нищий): «Также найдешь ты новый мед у меня в свежих янтарных сотах, ешь его!» (там же, с. 195). Для материального воображения и золотой мед, и золотой колос, и золотой хлеб — кусочки солнца, малая толика огненной материи. У Ницше же мед — из *холодного огня*, и это слияние ощущений может удивлять разве что логиков, не ведающих сновидческих синтезов.

Тот же самый синтез тепла и холода можно обнаружить и в образах *холодного солнца*, солнца ослепительного и ледяного. В прекраснейшей «Ночной песни» (Заратустра) читаем следующую строфу: «Как буря несутся солнца своими путями, в этом — движение их, своей неумолимой воле следуют они, в этом — холод их» (там же, с. 76). Видеть здесь не более чем отображение спокойной гордыни, гордости, которую ничто не может заставить свернуть с ее пути, — означает не понимать странной воли к непричас-

^A **Огненный** знак (из «Дионисийских дифирамбов») // Стихотворения..., с. 73.

183

ности в благодеяниях, расточаемых солнцем же. Солнце *холодно* отдает свое тепло. Для динамического воображения способ и энергия отдавания *значат* больше, нежели то, что мы отдаем.

Огонь, столь неудержимо стремящийся к своей противоположности, имеет больше динамических свойств, нежели субстанциальных богатств. Коль скоро у Ницше фигурирует *огонь*, у него есть *напряжение* и *действие*; в отличие от произведений Новалиса, огонь здесь не означает блаженство некоего «калоризма». Ницшевский огонь — не что иное, как *взлетающая стрела*. Это пылкая воля к воссоединению с чистым и холодным воздухом высот. Это фактор трансмутации значимостей воображения, ведущий к победе воображения воздуха и холода. Мы лучше поймем эту диалектику воображаемых стихий, как только продемонстрируем, что *холод* — одно из господствующих качеств *ницшевского воздуха*. Итак, перейдем к позитивной части нашего доказательства и продемонстрируем, что подлинной субстанцией материального воображения Ницше является *воздух*.

III

Сам Ницше называет себя *обитателем воздуха*:

Грозовые тучи, кто там на вас лежит?

К нам, вольные, веселые, веселые и вольные духи!^A

В действительности воздух для Ницше — это сама субстанция нашей свободы, субстанция сверхчеловеческой радости. Воздух — это своего рода преодолённая материя, подобно тому как радость у Ницше — преодолённая человеческая радость. *Земная* радость — это изобилие и тяжесть; *водная* радость — это вялость и покой; *огненная* радость — любовь и желание; *воздушная* радость — свобода.

Выходит, что *воздух у Ницше* — субстанция странная: это субстанция без субстанциальных качеств. Стало быть, она может характеризовать существо как адекватное фи-

^A Песни Заратустры, 66 // Стихотворения., с. 99.

184

лософии тотального становления. В царстве воображения воздух освобождает нас от грез субстанциальных, интимных, «способствующих пищеварению». Освобождает он нас и от привязанности к материям: значит, он — материя нашей свободы. Воздух ничего Ницше не приносит. Он даёт именно ничто. Воздух наполнен неувыдаемой славой этого Ничто^A. Но разве *ничего не давать* не означает наилучшего из даров? Великий даритель с пустыми руками избавляет нас от желаний протянутой руки. Он приучает нас ничего не принимать, а, следовательно, все брать самим. «Разве даритель не должен отблагодарить того, кто соизволил взять?» — спрашивает Ницше. Впоследствии мы подробнее рассмотрим, как *материальное* воображение воздуха у Ницше *уступает* место *динамическому* воздушному воображению. Но в этот момент мы начинаем понимать, что воздух — истинная родина *хищника*. Воздух — это *беспредельная субстанция*, которую пересекают стрелой, с агрессивным и победоносным ощущением свободы, как молния, орел или стрела, как повелительный и надменный взгляд. По воздуху средь бела дня несут жертву. И не прячутся.

Но перед тем, как подробнее рассмотреть такие динамические аспекты, продемонстрируем особый материальный характер *ницшеевского воздуха*. Какие качества воздуха обычно являются в наибольшей степени *субстанциальными* для материального воображения? *Запахи*. Для определенных типов материального воображения воздух — прежде всего — *основа* для запахов. Запах в воздухе как бы уходит в бесконечность. Для Шелли воздух — бесконечный цветок, цветочная эссенция всей земли. Весьма часто о чистоте воздуха мы грезим как о духах, сразу и благоуханных, и с пригарью; о тепле его мы грезим как о смолистой пыльце, как о теплом и сахаристом меде. А вот грезы Ницше о воздухе сводятся к его тонизирующему характеру: это холод и пустота.

Настоящему ницшеанцу нос должен доставлять блаженную *уверенность* в том, что в воздухе нет ароматов, — нос

^A Следует напомнить, что франц. **rien** и нем. **nichts** обозначают как бы субстанциальное «ничто», в отличие от русского **ничто**, обозначающего отсутствие чего бы то ни было.

185

должен свидетельствовать о безграничном счастье, о блаженном осознании «ничего-неощущения». Воздух — гарант небытия запахов. *Обоняние*, которым Ницше столь часто гордится, дано не для того, чтобы *идти на запах*. Сверхчеловеку оно дано для того, чтобы он *удалялся*, почуяв малейший признак отсутствия чистоты. Ницшеанец не может находить удовольствие в запахах. Бодлер и графиня де Ноайль — обитатели земной стихии, а это, разумеется, признак иной способности — грезят и думают о запахах. В таких случаях ароматы наделяются бесчисленными отзвуками; они связывают воспоминания с желаниями, безмерное прошлое со столь же безмерным — и неясным будущим. Зато у Ницше мы можем прочесть:

Вдыхая этот чудесный воздух

ноздрями, наполнившимися, как кубки,

не ведая ни прошлого, ни грядущего...¹

Чистый воздух есть сознание свободного мгновения, мига, открывающего будущее. И ничего больше. Запахи — это вереницы ощущений; даже в их телесности есть некая непрерывность. Не бывает запахов дискретных. Чистый воздух, напротив, производит впечатление молодости и новизны (р. 260): «Он медленно впивал воздух ноздрями, как бы проверяя его качества, словно тот, кто смакует непривычный воздух в новой стране». Мы бы посмели сказать: новая пустота — это новая свобода, ведь в этом непривычном воздухе нет ничего экзотического, хмельного и упоительного. Климат творится воздухом чистым, сухим, холодным и пустым.

Сижу здесь, вдыхая
Воздух воистину райский,
легкий, светлый и золотой
какой иногда нисходит
разве что с самой луны...²

¹ Посреди дочерей пустыни (из «Дионисийских дифирамбов») // Стихотворения..., с. 68.

² Там же, с. 67.

186

Воображение Ницше покидает запахи по мере того, как оно освобождается от прошлого. Всякое обращение к прошлому сопровождается грезами о неуничтожимых запахах. Предвидение — противоположность обонянию. Рудольф Касснер представил этот антитетический характер видения и запахов в виде хотя и грубоватой, но весьма яркой диалектики: «Когда мы устраняем, подрезаем или подрубаем сторону времени, которая погружается в будущее... все наше воображение, опирающееся на время или вокруг него закручивающееся, становится воспоминанием, оказывается как бы отброшенным в воспоминание. И тогда любое видение фатально преобразуется в запах, ибо будущее покидает нас... Но как только мы снова начинаем согласовывать со временем только что отсеченное нами воспоминание, запах опять превращается в видение» (Le livre du souvenir. Trad. Pitrou, p. 31).

Если воздух символизирует мгновение покоя и разрядки, то он наделяет нас также осознанием ближайшего действия, избавляющего нас от накопленной воли. Вот так, в простой радости дышать чистым воздухом мы находим некое обетование могущества:

Обещаньями полнится воздух,
из неизвестных мне уст начинает меня обдуть —
грядет прохлада...^A

Можно ли лучше выразить то, что в этой внезапной свежести неведомые уста — это *обетование упоения* ?

Вместе с этой свежестью — с этой только что повеявшей великой свежестью — нас овеивает та самая ницшевская ценность, которая обозначает глубинную реальность, явленную в ощущениях. Свежесть относится к тем *простым* и *реальным* метафорам, каковые составляют непосредственные и элементарные данные для теорий воображения. По существу, для Ницше подлинно *тонизирующее* свойство воздуха, свойство, способствующее радости дыхания, свойство, *динамизирующее неподвижный воздух* — подлинно глубинная динамизация, сама жизнь динами-

^A Солнце садится (из «Дионисийских дифирамбов») // Стихотворения... с. 74.

187

ческого воображения — и есть *свежесть*. Ее не следует воспринимать как качество заурядное и непосредственное. Она соответствует одному из наиболее значительных первопринципов ницшевской космологии: *холоду*, холоду высот, ледников, «абсолютных» ветров.

Пройдем по пути, ведущему к гипербореям:
По ту сторону севера, льда и сиюминутности,
по ту сторону смерти,
в стороне от всего:
наша жизнь, наше счастье!
Ни на суше,
ни на воде
не найдешь ты путей
к гипербореям...^B

Раз не по суше и не по воде, то, значит, по воздуху, через странствие к высочайшему и наиболее холодному одиночеству.

Именно у *входа* в пещеру — в странную пещеру на *вершине* горы, что, по нашему мнению, тонко показывает земной и «полостной» характер этой горы — Заратустра дает уроки тонирующего холода.

«Лишь ты можешь распространять вокруг себя воздух крепкий и чистый! Встречал ли я когда-нибудь на земле воздух столь чистый, как у тебя в пещере?

А все же я повидал немало стран, и мой нос привык изучать и оценивать всякие виды воздуха: но именно подле тебя ноздри мои ощущают величайшую радость!»

Начиная еще с «Человеческого, слишком человеческого» (Poésie, p. 180) мы слышим зов «холодной и дикой альпийской природы, едва разогреваемой осенним солнцем и лишенной любви».

На лоне вот такой альпийской природы мы воистину присутствуем при необыкновенном рождении. Из холода поднимается жизнь, и жизнь холодная (Poésie, p. 199):

... И тогда луна и звезды Вознесутся вместе с ветром и инеем.

^В Песни Заратустры, 119 // Стихотворения... с. 109.

188

Благодаря морозу воздух обретает *агрессивные свойства*, он проникается «радостной злостью», в которой проявляется воля к власти, к реагированию на холод, в верховной свободе холодности, когда воля холодна.

Когда человека атакует *наступающий* воздух, тело человека «становится высшим» (einen höheren Leib) (ср. Заратустра. О потустороннем). Речь, разумеется, идет не об *астральном теле* магов или мистиков; здесь, несомненно, имеется в виду живое тело, которое *способно* увеличиваться, дыша тонизирующим воздухом, тело, *умеющее* выбирать воздух высот, резкий, разреженный и тонкий, «dünn und rein»^А.

В этом холодном воздухе высот мы найдем и другое ницшевское первокачество: безмолвие. Зимнее небо и его тишина, зимнее небо, «которое иногда встречает в безмолвии даже солнце» — разве все это нельзя противопоставить небу шеллианскому, столь музыкальному, что его можно назвать музыкой, преображенной в субстанцию? «Не у этого ли зимнего неба, — спрашивает себя Ницше, — научился я долгому светлому молчанию?» (Заратустра. На горе Елеонской // *Ницше Ф.* Соч. Т. 2, с. 124). А когда в «Возвращении» мы читаем: «О как вдыхает эта тишина полной грудью чистое дыхание!» (там же, с. 132), — как тут не признать субстанциальный синтез воздуха, холода и безмолвия? Воздух и холод способствуют вдыханию безмолвия, так *безмолвие* интегрируется в саму нашу суть. И эта интеграция безмолвия совсем не похожа на интеграцию молчания в неизменно болезненной поэзии Рильке. У Ницше безмолвие как бы грубо взламывает изначальную тревожность. Если мы откажемся принимать то, что внушает материальное воображение, если мы не поймем, что для активного материального воображения *безмолвный воздух* — это молчание, осуществленное в одной из первостихий, мы просто сделаем образы менее яркими: мы перенесем в абстрактный план опыт конкретного воображения. И как же тогда на нас повлияет органическая целебность чтения произведений Ницше? Ницше предупреждал сво-

¹ *Dünn und rein* — тонкий и чистый (нем.).

189

их читателей: «Тот, кто умеет дышать воздухом моих сочинений, знает, что это воздух высот, здоровый воздух. Надо быть созданным для него, иначе рискуешь простудиться. Лед вблизи, чудовищное одиночество — но как безмятежно покоятся все вещи в свете! как легко дышится! сколь многое чувствуешь ниже себя!» (Ессе Номо // *Ницше Ф.* Соч. Т. 2, с. 695. Пер. Ю.М. Антоновского).

Холод, безмолвие и высота — вот три корня одной и той же субстанции. Подрезать один корень означает уничтожить жизнь ницшеанца. К примеру, холодному безмолвию необходимо быть еще и высокомерным; если этого третьего корня нет, остается тишина затхлая, злобная и земная. Такое безмолвие не *дышит*, а значит, не наполняет нашу грудь воздухом высот. Совершенно аналогично, завывающий борей показался бы Ницше всего лишь зверем, которого надо *укротить, заставить умолкнуть*. Холодный же ветер высот есть *существо динамическое*, он не воет и не бормочет, он молчит. Наконец, если бы претендентом на обучение нас молчанию стал тепловатый воздух, мы бы отметили, что ему не хватает агрессивности. Безмолвию нужен холод наступательный. Как мы видим, стоит убрать один атрибут — и троякое соответствие нарушается. Однако же эти доказательства от противного искусственны, а тот, кто захочет жить в ницшевском воздухе, получит массу позитивных доказательств *соответствия*, на которое мы обратили внимание. Это соответствие по контрасту ярче выделит троякое сочетание нежности, музыки и света, коими дышит шеллианское воображение. Как мы неоднократно утверждали, сколь бы решающую роль ни играли типы материального воображения, им не под силу стереть индивидуальную печать гения. И вот Шелли и Ницше — два гения, и даже на одной и той же воздушной родине они поклонялись противоположным богам.

IV

Раз уж в этой работе мы отвели обширное место *грезе полета* — сну о воздухе, — мы хотим пристальнее рассмотреть одну страницу из Ницше, где со всей очевидностью

190

присутствует *крылатый ониризм*. Этот гимн ночному спокойствию и легкости воздушного

сна послужит нам введением в изучение активных зорь, бодрого пробуждения, вертикальной ницшеанской жизни.

Да и как, в сущности, не предположить грезу полета в первом абзаце из главы «О трояком зле»? «Во сне, в последнем, утреннем сне стоял я сегодня на высокой скале — по ту сторону мира, держал весы и *взвешивал мир*» (Заратустра, с. 134).

Тот читатель, кто, будучи извращен интеллектуализмом, ставит абстрактную мысль выше метафоры и полагает, будто писать означает искать образы для иллюстрирования мыслей, не преминет возразить, что это *взвешивание* мира (а он, несомненно, предпочтет выразиться: «весовая оценка мира») — всего лишь метафора для выражения некоей ценности, для оценивания *мира морали*. Насколько же, между тем, интереснее изучать соскальзывание от морального мира к физическому! Любой моралист должен, по меньшей мере, поставить проблему *словесного выражения* фактов нравственной жизни. А вот наш тезис о том, что воображение есть фундаментальная психическая ценность, ставит ту же проблему с «другого конца»: он задается вопросом, как образы восхождения подготавливают динамику моральной жизни. И, на наш взгляд, поэтика Ницше играет как раз такую подготовительную роль: она является подготовительным этапом для ницшевской морали. Но не будем вдаваться в подробности полемики, останемся в сфере изучения воображения и зададим нашим противникам-психологам полемический вопрос: с какой стати Ницше видит утренний сон о том, что он поднялся на утес? И зачем — вместо того, чтобы описать панораму *покоренного* им мира, — ему вздумалось этот мир *взвешивать*? Не следует ли теперь уже удивляться, почему грезовидец столь легко «втягивается» в *грезу о тяжести*? Впрочем, прочтем чуть дальше: «... весомым для хорошего весовщика, достижимым для сильных крыльев... таким нашел мой сон мир» (там же). Кто же иначе, нежели с помощью асцензиональной психологии, объяснит нам, отчего же сон, *взвешиваю-*

191

щий мир, тут же обретает *сильные крылья* ради триумфа над *весом*? *Весовщик*, держащий мир, внезапно и сразу же становится легким и крылатым.

Как же не разглядеть здесь, что истинная филиация образов движется в направлении, противоположном обыкновенно предполагаемому: именно потому, что он легкий и крылат, он *взвешивает* мир. Он летит и говорит каждому земному существу: отчего же не летаешь ты? Какое бремя мешает тебе взлететь вместе со мной? Кто велит тебе оставаться привязанным к земле? Так взбирайся же на мои весы — и я тебе скажу, сможешь ли ты в самом деле стать моим другом, моим спутником. Я расскажу тебе не о твоём весе, а о твоём воздушном будущем. *Весовщик* — учитель легкости. *Тяжелый* весовщик, с точки зрения Ницше, нонсенс. Чтобы *оценивать* силы сверхчеловека, необходимо быть воздушным, легким, возносящимся. Сначала *летай*, а землю познаешь потом! Лишь тогда ты сможешь понять более сокровенные метафоры непрерывного действия. Они-то, на самом деле, и одушевляют воображение мыслителей. Стоит нам наделить динамическое воображение причитающейся ему первозданностью, как все станет понятным в следующих строках Ницше: «Мой сон, смелый плаватель, полукорабль и полущквал, молчаливый, как мотылек, и нетерпеливый, как сокол: как же нашлось у него сегодня терпение и досуг, чтобы взвешивать мир! (там же). Разумеется, динамическим «остатком» всех этих образов является *греза полета*, невесомая жизнь воздушного сна, счастливое осознание крылатой легкости.

В главе «Дух тяжести» (Заратустра) Ницше к тому же говорит: «Кто научит однажды людей летать, сдвинет с места пограничные камни: все пограничные камни сами взлетят у него на воздух, землю вновь окрестит он именем "легкая"» (там же, с. 138). «Барьеры существуют для тех, кто не умеет летать», — сказал в том же духе Джордж Мередит.

Для *материального воображения* полет — это не механизмы, которые надо изобрести, это материя, которую необходимо преобразить, фундаментальная основа трансмутации всех значимостей. Наша суть должна перестать быть

192

земной и стать *воздушной*. И тогда она сделает *легким* все земное. Земля как часть нашего тела станет «легкой».

Приводимый нами в дальнейшем текст богат значительными мыслями; он учит человека любить самого себя и по-настоящему воодушевляться этой любовью к самому себе. Перед лицом богатства идей Ницше и простоты наших замечаний нас будет не столь уж трудно раскритиковать: нам уже в который раз скажут, что мы оставляем наше философское ремесло и попросту становимся коллекционерами литературных образов. Но мы будем защищаться и

повторим наш тезис: у каждого литературного образа собственная жизнь, и *протекает она как самостоятельный феномен за пределами глубин мысли*. Вот мы и ставим себе задачей определить параметры этой самостоятельности. И пример Ницше здесь особенно яркое, ибо в нем явлена двоякая жизнь: жизнь великого поэта и великого мыслителя. Ницшевы образы обладают двойной сцепленностью, одушевляющей отдельно поэзию и мысль. Эти образы доказывают материальную и динамическую связность, являющуюся «продуктом» действительно своеобразного — с материальной и динамической точек зрения — воображения.

Но *вертикальности* нужно долго обучаться: «Кто хочет однажды научиться летать, должен сперва научиться стоять, и ходить, и бегать, и лазить, и танцевать: нельзя сразу научиться летать!» (там же, с. 140). *Греза полета* для некоторых является платоническим припоминанием о каком-то весьма давнем сновидении, о когда-то пережитой легкости. Мы только и встречаемся с ней, что в видениях — бесконечных и настойчивых. Так давайте же займемся коллекционированием взятых из произведений Ницше самых разнородных примет асцензиональной психики!

V

Прежде всего в философии Ницше мы обнаружим массу примеров психоанализа тяготения, который выглядит точно так же, как управляемый психоанализ, проводимый

193

по методу Робера Дезуайля. Проанализируем, например, следующее стихотворение:

Брось все тяжести в пучину!
 Все забудь, человек!
 Искусство забвенья божественно!
 Хочешь воспарить,
 хочешь в выси обретаться —
 брось тяжелейшие тяжести в море!
 Вот море, так брось же себя в это море!
 Искусство забвенья божественно!^A

В отличие от «морской» психики, здесь речь идет не о том, чтобы окунуться в море ради обретения молодости силою воды. Речь идет о том, чтобы бросить подальше от себя свое *время*, всю свою скорбь, все свои угрызения совести, все наше злопамятство, все, что в нас глядит в прошлое, — речь идет о том, чтобы бросить в море *всю свою тяготящую суть*, чтобы она исчезла навсегда. Так мы устраним тянущего нас вниз *двойника*: того, который в нас является *землею, тягостным интимным прошлым*. И тогда воссияет наш *воздушный* двойник. И тогда мы восстанем, *вольные*, как воздух, и выберемся из темницы своей собственной скрытности. Внезапно мы станем искренними сами с собой.

Надо ли нам лишний раз повторять, что такое стихотворение можно читать двумя способами: вначале — как текст на отвлеченную тему, как моральный текст, автор которого — за неимением лучшего — чувствует себя обязанным пользоваться конкретными образами; впоследствии же, согласно излагаемому нами методу, — как конкретное стихотворение непосредственного действия, изначально созданное материальным и динамическим воображением и — благодаря энтузиазму, связанному с новой поэзией, — производящее новые моральные ценности? Что бы ни выбрал читатель, ему придется признать, что *эстетизация морали* — не поверхностное явление; это не метафора, которую без риска можно отбросить. Наш тезис превращает

Песни Заратустры. 67 // Стихотворения... с. 99.

194

эту эстетизацию в глубокую и непосредственную необходимость. И здесь развитию личности способствует именно воображение. Наиболее действенное воображение — *воображение моральное* — неотделимо от обновления фундаментальных образов.

Нам, стало быть, представляется, что, подчеркивая слово «себя», Ницше стремился довести метафору до абсолюта, отсечь все мелкие метафоры, которые стал бы нагромождать поэт второстепенный; довести метафору до абсурда, чтобы пережить ее абсолютную реальность: брось *всего себя* в бездну, чтобы *ты весь* взшел на вершины, *одним махом* осуществив и освобождение, и победу, достойные сверхчеловека. По ту сторону противоречия между словами «верх» и «низ» воображение начнет заниматься анализом символов, сохраняющих полную связность: брось себя в море не для того, чтобы найти смерть в забвении, но для того, чтобы обречь на смерть все то в тебе, что неспособно забывать; все существо из плоти и земли, всю массу достигнутых им результатов; весь урожай, накопленный скупцом, урожай под

названием «человеческая личность». И тогда произойдет *решающая инверсия*, которая отметит тебя печатью сверхчеловека. Ты станешь существом воздушным, ты вертикально вознесешься к свободным небесам.

Все, что томило своєю тяжестью, кануло в голубое забвенье^А.

Совершенно так же — в одной из частей «Заратустры» (О чтении и письме) — Ницше побеждает демона тяжести, а потом восклицает: «Теперь я вижу себя под собой». «Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich unter mir, jetzt tanzt ein Gott durch mich»^В. Мы не переводим эти строки, ибо не находим слова, чтобы передать мгновенные энергию и радость, содержащиеся в «jetzt»^С. Какое несчастье, что французский язык лишен слов, необходимых для пе-

^А Солнце садится (из «Дионисийских дифирамбов») // Стихотворения., с. 75.

^В «Теперь я легок, теперь я летаю, теперь я вижу себя под собой, теперь Бог танцует во мне» (Ницше Ф. Соч. Т. 2, с. 30).

^С Энергию слова **jetzt**, видимо, лучше всего перелает рус. **впредь**.

195

редачи психологии мгновения! Как передать решающий характер перемены, свершившейся с существом, как взломать тягучую лень, имея в распоряжении такие слова, как *maintenant, dès à présent, dorénavant?*^А Культура воли требует односложных слов. Энергия языка зачастую столь же непереводаема, как и его поэзия. Динамическое воображение получает первоимпульсы от конкретного языка.

Невозможно исчерпать важность этого *удвоения личности по вертикали*, а еще более — важность его *внезапного и решающего характера*. Благодаря этому удвоению мы будем жить в воздухе, воздухом и для воздуха. Благодаря внезапному характеру этого удвоения мы поймем, что трансмутация существа осуществляется не вялой и неагрессивной эманацией, а работой чистой воли, т.е. воли мгновенной. Здесь динамическое воображение навязывает себя материальному: взмой ввысь — и вольный, как воздух ты сольешься с материей свободы.

После этого акта героического воображения приходит награда: осознание того, что ты выше вселенной, выше всех вещей. Вот откуда следующие великолепные строки («Заратустра», т. 1, пер., р. 237): «Быть выше всякого явления — как его собственное небо, его закругленная крыша, его колокол лазури и его вечный покой». Можно ли лучше выразить в том же духе платонической любви платонизм воли, который наделяет сущностью все. чего *хочет существо*, то, в чем будущее этого существа, а перед этим — уничтожает все сущности из прошлого, все существа из воспоминаний, все чувственные желания, коими подпитывалась шопенгауэрианская воля, воля животная.

Покой непреложен, ибо это *завоеванный* покой. Это завоеванное спокойствие мы ощущаем в таких строках:

Тише! Тише!..

Как легкий ветерок невидимо танцует по гладкому морю
легкий, как перышко, так — сон танцует на мне.

Глаз не смыкает он мне, душу оставляет он бодрствовать.

Легок он, поистине! Легок, как перышко.

(Заратустра. Великий полдень // Ницше Ф. Соч. Т. 2, с. 199.)

^А Теперь, отныне, впрямь (франц.).

196

VI

Человеку — увы! — знакомо возвращение к замешательству и отягощенности. Стоит лишь какой-нибудь иной стихии материализовать ницшеовское сновидение, и душа становится более смущенной и более утомленной. И вот пока множество других грезивидцев с тихой покорностью вверяют души спящей воде, пока множество других грезивидцев спокойно спят в воде из грез, мы ощущаем возвращение муки по ту сторону героически завоеванного счастья, — ощущаем на превосходной странице, где Ницше говорит об уснувшем море — о море, отягощенном желанием и солью, огнем и землей:

Теперь еще все спит, говорил он, спит также и море.

Чуждое, сонное смотрит его око на меня.

Но его теплое дыхание чувствую я. И я чувствую также, как оно грезит. В грезах мечется оно на жестких подушках.

Чу! Как оно стонет от тяжких воспоминаний!

Или от недобрых предчувствий!

Ах, я разделяю твою печаль, темное чудовище, и из-за тебя досадую я на себя самого.

(Заратустра. Странник // Там же. с. 110.)

До чего же плохо наше «увь»^A передает болезненность вздоха немецкого «ах»! Здесь опять же мгновенное презрение к себе и отвращение к мирозданию имеет потребность в «показателе» одновременности, а это — односложное слово. Во вздохе грезовидца выражено все страдающее бытие, вся страдающая вселенная. Здесь обмениваются своими значимостями ониризм и космизм. С какой же верностью воспроизводит Ницше кошмар, к которому подмешаны нежность и потрясение! «Любовь — это опасность для самого одинокого». «Как же тебе хочется, о Заратустра, — сказал он, — продолжать петь утешения морю!»

Но это искушение любовью, этот соблазн полюбить тех, кто любит сам, — жить их страданиями и утешать их, утешать себя от собственного страдания и собственной любви, — все это лишь кошмар ночи сомнений, ночи морско-

^A Имеется в виду слово *hélas*.

197

го вероломства. Родина человека, где он принадлежит самому себе, — воздух небес. И Ницше всегда возвращается на небеса. В главе «Семь печатей» (§ 7) мы читаем строки, исполненные *ницшевского упоения*, а это синтез упоения дионисийского и аполлонического, в котором есть тотальность жара и холода, могущества и ясности, юности и зрелости, богатства и воздушности:

Если некогда простирал я тихие небеса над собою и летал на собственных крыльях в собственные небеса;

Если я плавал, играя в глубокой светлой дали, и прилетала птица-мудрость свободы моей:

— ибо так говорит птица-мудрость: «Знай, нет ни верха, ни низа! Бросайся повсюду, вверх и вниз, ты, легкий! Пой! перестань говорить!»

— разве все слова не созданы для тех, кто запечатлен тяжестью? Не лгут ли все слова тому, кто легок! Пой! перестань говорить!»

(там же, с. 169).

Вот как заканчивается третья книга «Заратустры»: речь в ней идет об осознании воздушной и поющей легкости. В субстанциальном пении воздушного существа, с помощью поэзии воздушной морали. Ницше обретает глубокое единство материального и динамического воображения.

VII

После этого сброса балласта, когда все существо «выбрасывается *за пределы себя*», после этих освобождающих полетов, когда существо видит себя *под собой*, Ницше часто начинает глядеть в бездны. Так ему лучше удастся осо-знать свое освобождение. Когда мы созерцаем бездны с высоты, с которой уже не упадем, мы обретаем дополнительную мощь порыва к вершинам. Тем самым статичные образы наделяются весьма особенной динамической жизнью. По-прежнему оставаясь в границах творчества Ницше и воздерживаясь от возвращения к некоторым образам, требующим более обобщенного анализа, займемся изучением вертикальной динамизации характерных для Ницше образов.

К примеру, вот *сосна на краю обрыва*. Это предмет со-

198

зерцания для Шопенгауэра. Он воспринимал ее как свидетельство воли-к-жизни, описав прочный симбиоз между растением и скалой, стремление дерева защищаться от сил тяготения. У Ницше дерево не столь изогнуто, это существо более вертикальное, нежели у Шопенгауэра, оно подтрунивает над падением:

— Лишь ты, Заратустра, любишь расти на склоне нависшей над ним елью!

Корни она пустила туда, где сама скала в ужасе смотрит в бездну...^A

И все же это содрогание никогда не станет головокружением. Суть ницшеанства состоит в преодолении головокружения. Рядом с бездной Ницше ищет динамические образы вознесения. Реальность бездны — с помощью хорошо известной диалектики гордости — приносит Ницше осознание возвышающейся силы. Он охотно сказал бы вместе с Сарой из «Акселя»¹: «Если я и достаиваю бездны наказанием — то только своими крыльями».

Впрочем, изучим урок ницшевского дерева подробнее:

она цепляется

там, где всё

рушится вниз;

там, где царит нетерпение

камнепада и водопада.

она, терпеливица,

тверда, молчалива и в одиночестве.

Добавим: оно прямо, выпрямлено и стойко; оно вертикально. Оно не получает жизненные соки из подземной воды, оно не обязано своей крепостью скале, ему не нужны

^A Среди стервятников (из «Дионисийских дифирамбов») // Стихотворения., с. 70.

¹ *Vitliers de l' Isle-Adam*. Axel^B. 4^e partie, scène IV.

^B **де Лиль-Адан, Вилье**, граф (1838—1889) — франц. писатель. В его произведениях сочетаются грезы, фантастика и логика; большинство их пронизано меланхолией и горечью. Драма «Аксель» опубликована посмертно, в 1890 г.

199

силы земли. Оно вообще не материя, а сила, самостоятельная сила. И черпает оно свою силу в собственной *проекции*. Ницшевская сосна на краю бездны — это космический вектор воздушного воображения. И как раз она может помочь нам в разделении воображения воли на два типа и дать нам лучше разглядеть, что воля причастна двум типам воображения: с одной стороны, это воображение *воли-субстанции*^A, т.е. воли в шопенгауэровском смысле, с другой же стороны, это воображение воли-потенции^A, т.е. воли в смысле ницшеанском. Одна стремится нечто удержать. Другая рвется ввысь. Ницшеанская воля находит опору в собственной скорости. Это ускорение становления, которому не нужна материя. Похоже, бездна напоминает всегда натянутый лук и помогает Ницше метать стрелы ввысь. Судьба человека, находящегося подле бездны, — упасть в нее. Судьба же сверхчеловека, оказавшегося подле бездны, — взмыть, подобно сосне, в голубое небо. Ощущение боли лишь оттеняет блаженство. Искушение жалостью усиливает храбрость. Искушение бездной ярче выделяет небо.

В произведениях Ницше можно найти и массу других страниц, где деревья поистине *упоены прямой*. Например, в «Приветствии» (Заратустра) Ницше желает показать образ воли возвышенной и сильной и пишет:

Целый ландшафт оживляется от такого дерева.

С пинией сравниваю я, о Заратустра, всякого, кто вырастает подобно тебе; высокий, молчаливый, твердый, одинокий, сделанный из лучшего гибкого дерева^B, господственный,

простирающий крепкие зеленые ветви за пределы господства своего, мощно вопрошающий ветры и бурю и все, что от века близко к высотам,

еще мощнее отвечающий, повелевающий, победоносный.

О, кто бы ни поднялся на высокие горы, чтобы только посмотреть на такие деревья?

Под деревом твоим, о Заратустра, оживляется и печальный, и неудачник, при виде тебя упокаивается беспокойный и исцеляется сердце его (*Ницше Ф.* Соч. Т. 2, с. 202).

^A По Шопенгауэру, воля — сущность всех явлений, «вещь-в-себе» и бесосновное начало мира; у Ницше воля более индивидуальна.

^B Можно вспомнить, что и рус. слово «здоровье» первоначально означало «хорошая древесина».

200

Это прямое дерево — ось воли; точнее говоря, это ось свойственной ницшеанству вертикальной воли. Его созерцание означает распрямление; его динамический образ — это именно самосозерцающая воля, но не в своих произведениях, а прямо в действии. Только динамическое воображение может дать нам адекватные образы воли. Воображение же материальное доставляет нам лишь сновидения и грезы неформенной воли, воли, «почившей» во зле или в невинности. Ницшевское дерево, в котором больше динамизма, нежели материальности, представляет собой всеильное связующее звено между злом и добром, между землей и небом (Заратустра. О дереве на горе). «Чем больше стремится оно вверх, к свету, тем глубже впиваются корни его в землю, вниз, в мрак и глубину — ко злу» (там же, с. 30).

Не бывает добра неопределенного и расцветающего «само собой», нет цветов без происходящей в земле работы нечистот. Добро фонтанирует из зла.

Откуда берутся самые высокие горы? Вот о чем я некогда спрашивал. И тогда узнал я, что они появляются из моря.

Это свидетельство вписано в их скалы и в пики их вершин. Самое высокое должно из низайших низин добраться до вершин.

Темы вознесения, естественно, весьма часты для ницшевской поэзии. В некоторых текстах Ницше поистине передает своего рода дифференциалы покорения вертикали. Так обстоят дела с ускользающей из-под ног землей, с камнями, которые катятся, когда на них наступает горец. Необходимо подниматься вверх по склону, с которого все скатывается. Крутой путь — это активный противник, отвечающий на наш динамизм противоположно направленным динамизмом:

Тропинка, капризно извивавшаяся между камнями, злобная, одинокая... горная тропинка

хрустела под упрямым ногой моей.

Вверх: наперекор духу, увлекавшему меня вниз, в пропасть, — духу тяжести, моему демону и смертельному врагу.

Вверх — хотя он и сидел на мне, дух тяжести, полукарлик, полукрот, хромой, делая хромым и меня; вливая свинец в мои уши, свинцовые мысли в мой мозг (Заратустра. О призраке и загадке, с. 111).

201

Ницшевские образы исчерпать невозможно — как в их материи, так и в их динамизме. Они раскрывают для нас экспериментальную физику моральной жизни. Они тщательно наблюдают за собственными мутациями, каковые должны индуцировать мутации морали. Эта экспериментальная физика, несомненно, имеет отношение к конкретному наблюдателю, однако она не является ни надуманной, ни необоснованной, ни произвольной. Она соответствует природе в процессе героизации, космосу, равняющемуся на героическую жизнь. Переживать нищестановление означает переживать преобразование жизненной энергии, своего рода обмен веществ между воздухом и холодом, производящими в человеке воздушную материю. Идеальное заключается в том, чтобы уподобить существо его образам по величию и живости. Но здесь не надо обманываться: идеальное реализуется — и с большой силой — в образах, как только мы начинаем воспринимать образы в их динамической реальности, как мутацию воображающих психических сил. Мир грезит в нас — выразился бы последователь Новалиса; нищестановец же, всемогущий в своем проективном ониризме и в своей грезящей воле, должен более реально выражать мир — он скажет: мир грезит в нас динамически.

VIII

В определенных ницшевских образах можно к тому же уловить космическое соучастие в вознесении, работу некоего асцензионального мира, вся реальность которого энергетична. Вот пример (Заратустра. О непорочном познании): «Ибо море хочет, чтобы солнце целовало его и уживалось с ним; оно *хочет* стать воздухом, и высотой, и стезею света, и самим светом!» (там же, с. 89). В одном из стихотворений грезовидец в каком-то смысле рождается в море, он «всплывает», подобно острову, под воздействием сил эрозии:

море само по себе показалось ему недостаточно одиноко, остров на берег пустил его — и на вершине он пламенем стал.

202

он на *седьмом* одиночестве остановился — ловит чело свое на рыболовный крючок^A.

Земля над водой, огонь над землей, воздух над огнем — такова строго *вертикальная* иерархия поэтики Ницше.

В «Так говорил Заратустра» Ницше возвращается все к тому же странному образу *рыбной ловли в высях*: «Ловил ли когда-нибудь человек рыбу на высоких горах? И пусть даже будет безумием то, чего я хочу здесь наверху и что делаю: все-таки это лучше, чем если бы я стал там внизу торжественным; зеленым и желтым от ожидания» (там же, с. 172).

В наших исследованиях воображения (ср. «Лотреамон» и «Вода и грезы») мы часто обращали внимание на постепенность перехода от воды к воздуху и отмечали непрерывный характер воображаемой эволюции от птицы к рыбе. Любому настоящему грезовидцу текучего мира — а возможен ли ониризм без текучести? — известны летучие рыбы¹. Ницше — воздушный рыболов, он забрасывает удочку через голову. Ловит рыбу он не в пруду и не в реке, где живут «горизонтальные» существа; он занимается рыбной ловлей на вершинах, на вершине самой высокой горы:

Дайте ответ, я взываю к вам, нетерпеливое пламя, — Дайте ответ, изловите меня, рыбака на вершине горы, — ибо седьмое мое одиночество станет последним!²

Находится седьмое одиночество в воздушном мире:

Седьмое одиночество!

Никогда еще не была мне настолько близка

сладкая уверенность —

и настолько любезно солнце.

^A Огненный знак (из «Дионисийских дифирамбов») // Стихотворения..., с. 73.

¹ Ср. *Audisio*. Antée:

От ныряния ангелов, поднимающих брызги грязи,

Раздается смех моря, звучащий эхом

В листве трепещущей

От птиц, которые плавают, и летучих рыб!

² Огненный знак // Стихотворения... с. 73.

203

— Или не тает по-прежнему лед на моей вершине?

Серебряный, легкий, как рыба,
выплывает теперь мой челн¹.

Лодка в небе, как мы уже говорили, — мотив грез, который мы обнаруживаем у многих поэтов. Чаще всего она представляет собой воображаемый продукт грезы об укачивании, грезы о несомости — это упоение пассивностью. Это гондола, но грезовидец в ней не гондольер. Что касается Ницше, то несмотря на иногда встречающиеся моменты расслабленности, когда грезовидец отдыхает, как «усталый корабль в тихой пристани» (Заратустра. Великий полдень, с. 163), в грезах об укачивании, о дрейфе по воле волн нет совершенно ничего новалисовского или ламартинового^A. Эти грезы как будто не могут довольствоваться «горизонтальной жизнью», они, так сказать, вертикально трепещут. «Пока по тихим и тоскующим морям не поплывет челнок, золотое чудо, вокруг золота которого кружатся все хорошие, дурные, удивительные вещи» (Заратустра. О великом томлении, с. 199). Ведь она парит, ведь она стала «золотым чудом», ведь лодка вознеслась с моря в небо, залитое солнечными лучами. Ницшевский грезовидец неотвратно берет курс к высотам, он и не думает возвращаться. Он знает, что лодка уже не вернет его к земле.

Желанье с надеждою тонут. на море гладь и в душе^B.

Даже в небе вернувшийся к себе на воздушную родину грезовидец смотрит ввысь:

Гляжу наверх —

и там накатываются друг на друга

валы световых морей:

— О ночь, о молчанье, о шум, убивающий тишину!

Вижу знак —

из наидальней дали,

медленно рассыпая искры, нисходит ко мне звезда.

¹ Солнце садится // Там же, с. 75.

^A См. главу «Вода материнская и женственная» в книге «Вода и грезы».

^B Солнце садится // Стихотворения..., с. 75.

204

Высокое созвездье Бытия!

Скрижаль вековых письмен!

Ты ли это?^A

Это повествование об исследовании морального мира — воздушное путешествие, показывающее поэту созвездия бытия, «извечную необходимость» бытия, «звездную» непреложность моральной ориентации. В одних и тех же образах сочетаются материя, движение и аксиология. «Существо воображающее» и «существо моральное» слиты воедино гораздо более неразрывно, чем считает интеллектуалистская психология, всегда готовая принимать образы за аллегории. Воображение в большей степени, нежели рассудок, является силой, ответственной за единство человеческой души.

IX

Разумеется, в поэтике Ницше есть и образы с более беспримесным динамизмом, нежели скала, высшаяся в голубом небе, или сосна, вызывающая удар молнии на себя и презирающая бездны, нежели тропинка среди горных вершин и летучая лодка. Воображаемые высоты и воздух, естественно, населены пернатыми. Вот, к примеру, орел-похититель:

Разве только стервятник.

с убийственной радостью

кружащийся нал терпеливым

и неподвижным, чтобы,

с диким разбойничьим хохотом,

с хохотом стервятника.

впитаться в шею...

только крылатому

можно любить бездну, но не повисшему, как ты. о повешенный¹

^A Слава и вечность // Там же. с. 80. ¹ Среди стервятников // Там же. с. 71.

205

Эта «нить с грузилом», этот смехотворный повешенный, это брэнное тело неуклюжего человека, унесенного в небо вопреки его воле, образует вертикаль пассивности; все эти образы ярко подчеркивают трансфер^A способности человека к вознесению на птицу, летящую в

высотах, где ничто не «висит», где нет ничего «висячего», за исключением уносимой добычи. Шевелюра же здесь, напротив, воздушный признак человека, плоть которого забыта. Один образ у Леонардо да Винчи представляет шевелюру как «всесоожение материи человека», как «легкий дымок».

Птица как абстракция ее движения, без красивого оперения и пения, естественно, представляет собой превосходную динамическую схему, фигурирующую в воображении Ницше. В главе «Семь печатей» читаем следующий текст, выступающий как подлинный принцип: «И если в том альфа и омега моя, чтобы все тяжелое стало легким, всякое тело — танцором, всякий дух — птицею: и поистине в этом альфа и омега моя!» (Заратустра, с. 168).

И вот он, полет-парение, полет-отдохновение, столь близкий полету онирическому, и называется он «Объяснение в любви (при котором, однако, поэт упал в яму)»:

О чудо! Он летит?
Все выше, выше и без взмаха крыл?
Куда же он парит?
Полет его каких исполнен сил?
Он в высях обитает, жизни чужд.
О, птица, альбатрос!
Твой горный образ зов мой и судьба^В.

Драма полета несостоявшегося и «укороченного» возобновляется достаточно часто. В «Песни опьянения» приходит понимание того, что «ноги летали недостаточно высоко». В радости танца есть что-то ущербное, ведь «ноги еще не крылья» (Заратустра, с. 232).

^А **Трансфер** — в психоанализе: процесс, посредством которого бессознательные желания переносятся на некий объект, с которым устанавливаются взаимоотношения.

^В Веселая наука // Ницше Ф. Соч. Т. 1. с. 714. Пер. К.А. Свасьяна.

206

И все-таки решающий успех ницшевского полета зависит от его неудержимого и агрессивного характера: «Тогда летел я, содрогаясь, как стрела, чрез опьяненный солнцем восторг» (Заратустра. О старых и новых скрижалях). Кажется, будто орел когтит солнце: «Орел мой проснулся и чит, подобно мне, солнце. Орлиными когтями хватает он новый свет» (Заратустра. Знамение, с. 236). Мощный полет — не восхитительный, а *«похитительный»*. Невозможно преувеличить важность внезапного упоения властью, свойственную безмерному счастью полета. И даже в полете онирическом грезовидец нередко демонстрирует другим собственное превосходство и похвывается внезапно обретенной мощью. Хищная птица символизирует фатальность мощи полета. У воздуха, как и у прочих стихий, должны быть свои воители. В такой эволюции воображение действует в согласии с природой. Воображение обладает наступательной судьбой. Так, в главе «О старых и новых скрижалях» (§ 22) Ницше пишет: «Только еще птицы выше его. И если бы человек научился еще и летать, увы! — Куда бы не залетала хищность его!» (Заратустра, с. 152). Хищные птицы — это птицы, летающие на самых больших высотах. Философ горделивой высоты немедленно согласится и с обратным утверждением. Воздушная жизнь Ницше — это не бегство как можно дальше от земли, а *наступление* на небо; это наступление повторяет мильтоновскую эпопею восставших ангелов, но в выражениях, которым присуща чистота воображаемого, в выражениях, избавленных от балласта всевозможных традиционных образов. Здесь мы имеем дело с чисто агрессивным воображением, ибо оно побеждает. Послушайте, как эмпирии оглашаются раскатами хохота победителя: «Часто мое желание, шелестя крылами... уносило меня вдаль в высоту, среди смеха» (Заратустра. О старых и новых скрижалях, с. 142). *Доброе* утрачивает всякий смысл: в этом великом полете мы попадаем в сферы «дикой мудрости». И как раз думая над этим понятием «дикой мудрости», мы можем ощутить, как *вращаются* ценности. Моральная истина развивается в сторону противоречий: бредовая мудрость, наступление на небо, агрессивный полет — все это движения ценностей вокруг одного и того же стержня.

207

По ничтожнейшим деталям можно прочесть знаки, которые не обманут. Так, коготь орла раздирает свет. Он неприкрыт, «откровенен» и наг. Такова мужская воинственность. У кошки же коготь спрятан, покрыт шерстью и «лицемерен». Такова агрессивность женская. В ницшевской фауне кошка — *земное* животное par excellence. Она всегда олицетворяет привязанность к земле. Для жителя воздуха кошка опасна. У Ницше *кошка* всегда и без исключения женщина. Приведем один пример. Встретившись с искушением горячей и утешающей любви, Ницше пишет: «Тебе хочется ласкать всяких монстров. Дуновение горячего дыхания, чуть-чуть мягкого меха на лапках...» Невозможно лучше описать сразу и кошку, и женщину так, чтобы это описание подходило к обеим.

Все, что перемещается по воздуху, способно получать ницшевские черты, проникаться неодолимой ницшевской любовью ко всему поднимающемуся. Например, в одном из стихотворений мы видим, как молния поднимается из бездны в небеса:

... и вдруг —
молния! яркая! страшная!
удар
по небесам из бездны:
даже чрево самой горы
трясется от страха...⁴

Это содрогание не является следствием чего бы то ни было, это сам гнев бездны, только что метнувший в небо молнию, словно стрелу.

Сколько же примеров можно найти для того, чтобы показать *динамический* характер ницшевских зорь! Возьмем лишь одну страницу: ее нам хватит для доказательства того, что небо активно готовит какое-то абсолютное пробуждение в самых глубинах нашей сути: «О небо надо мной, чистое! Глубокое! Бездна света! Взирая на тебя, я трепещу от божественных порывов.

Броситься в твою высоту (In deine Höhe mich zu werfen)

^A Слава и вечность // Стихотворения... с. 78.

208

— в этом *моя* глубина! Укрыться в твоей чистоте — в этом *моя* невинность!» (Заратустра. Перед восходом солнца, с. 117).

Это не индуцирование плавного взлета, а рывок всего существа. При виде восхода солнца первым ощущением ницшеанца является *глубинное ощущение «воления»*, ощущение принятого решения, движения и продвижения в какой-то новой жизни, вдали от *угрызения совести*, связанных с раздумьями, ибо любые раздумья — это борьба с неясными сожалениями, с более или менее подавляемыми угрызениями совести. Восход солнца — это невинность грядущего дня: мир просыпается *омоложенным*. И тогда *заря* предстает как кинестезия пашей восходящей сути. Разве это утреннее солнце не мое? «Не свет ли ты моего пламени? Не живет ли в тебе душа — сестричка моего понимания?» (там же). Если я в такой степени ясновидящий, разве я не светозарен?

Для динамического воображения, для воображения, которое переполняет динамизмом кинематический взгляд на мир, *восход солнца* и наше *утреннее бытие* взаимно индуцируют друг друга динамизмом. «Вместе учились мы всему; вместе учились мы подниматься над собою к себе самим и безоблачно улыбаться; безоблачно улыбаться вниз, светлыми очами и из огромной дали, в то время как пол. нами струятся, как дождь, насилие, и цель, и вина» (там же). Да-да, цель не нужна, нужен порыв, беспримесный *импульс*. Стрела, несомненно, смертоносная, но ее не интересует собственное преступление. Динамическое напряжение и веселая разрядка. Таковы прямые стрелы восходящего солнца. А внизу — всякие там дожди клокочут круглыми каплями; они пахнут затхлостью и уныло шуршат. Существо выпрямленное восходит и взлетает ввысь небесными стрелами.

Нужно ли еще вспоминать ночь? «И если блуждал я один — чего алкала душа моя по ночам и на тропинках заблуждения? И если поднимался я на горы, *кого*, как не тебя, искал я на горах?

И все мои странствования и восхождения на горы — разве не были они лишь необходимостью, чтобы помочь неумелому: *лететь* только хочет воля моя, лететь до *тебя!*»

209

(там же). Я хочу и я лечу — все то же *volo!* Психологию воли создать невозможно, не устремившись к самым корням воображаемого полета.

По сравнению с остальными образами восход солнца дает *урок мгновенности*. Он определяет лиризм и сиюминутного. Он внушает Ницше не панораму, а действие. Для Ницше он относится не к сфере *созерцания*, а к сфере принятия *решения*. Восход ницшевского солнца — это акт бесповоротного решения. Это не что иное, как *вечное возвращение* силы, это миф о вечном возвращении, переведенный из пассивного залога в активный. И мы лучше поймем учение о вечном возвращении, если отнесем его на счет пробуждения воли к власти. Тот, кто умеет восходить подобно солнцу, с быстротою стрелы, умеет и вверять собственное бытие судьбе, возобновляя свою ответственность каждый день и каждый день для себя завоевывая с помощью омоложенного *amor fati*. Ницшеанский грезовидец находится в согласии с космическими силами возвращения и как будто может сказать ночи: «Сейчас я заставлю солнце встать. Я — пробуждающий ночь, я пришел, чтобы провозгласить час пробуждения, ведь ночь — это лишь долгая потребность в пробуждении». Коль скоро это так, сознание вечного возвращения есть сознание проекции воли. Это наша суть, которая вновь себя обретает и

возвращается к самотождественному сознанию, к самотождественной уверенности, что она является волей; это наша суть, снова и снова проецирующая мир. Мы плохо поймем вселенную Ницше, если не наделим первостепенной важностью *динамическое воображение*, если мы будем воспринимать мироздание как громадную мельницу, что бесконечно крутится и мелет одно и то же зерно. Такая вселенная — смерть; ее уничтожает судьба. Ницшевский космос живет в мгновения, обретенные вечно юными импульсами. Это история солнечных восходов.

X

К этому динамическому воображению мгновения, к этому взаимодействию мгновенных импульсов добавляются и еще более своеобразные черты, и если мы пристальнее вгля-

димся в ницшевское вознесение, не замедлит проявиться глубокое основание прерывности. Действительно, не бывает ни вечного подъема, ни окончательного возвышения. Вертикальность фактически раздирает нас; она вкладывает в нас сразу и верх, и низ. Сейчас мы встретимся с диалектической интуицией, какую мы наблюдаем у Новалиса, с интуицией, которая в ницшевском динамизме более драматично, нежели у Новалиса, сочетает ритм подъема и спуска.

Итак, *демон тяжести* насмехается над Заратустрой, напоминая ему о неотвратимой судьбе, о падении: «О Заратустра... Ты камень мудрости! Как высоко вознесся ты, но каждый брошенный камень должен — упасть!

О Заратустра, ты камень мудрости, ты камень, пушенный пращой, ты сокрушитель звезд! Как высоко вознесся ты, но каждый брошенный камень должен — упасть» (Заратустра, с. 111).

По существу, диалектика позитивного и негативного, верха и низа становится поразительно ощутимой, когда мы переживаем ее при участии воздушного воображения, — как крылатое семя, которое при малейшем дуновении бывает охвачено то упованием подъема, то страхом падения. Если мы переживаем моральное воображение Ницше, соотнося его с этим образом, мы начинаем понимать, что добро и зло никогда не были так сближены, а точнее говоря, что добро и зло, верх и низ никогда не были столь явными взаимными причинами друг друга. Тот, кто побеждает головокружение, интегрирует опыт головокружения в самом своем триумфе. Если его триумф не оказывается никчемным, сражение возобновляется на следующий день, а победитель всегда видит все ту же необходимость самоутвердиться, восставая. И после решающих рывков Ницше познал соблазн минимального усилия, наклонной *плоскости*: «Не высота! Склон есть нечто ужасное! Склон, где взор стремительно падает вниз, а рука тянется вверх. Тогда трепещет сердце от двойного желанья своего» (Заратустра. О человеческой мудрости, с. 103). Выше мы упоминали *дифференциал вознесения*. Теперь мы находим ему пример здесь, в этом «раздвоении воли». Здесь два проти-

211

воположно направленных движения сцеплены друг с другом, «вплавлены» друг в друга, друг другу враждебны, но и необходимы. Союз головокружения и очарованности^A здесь крепче, а победитель более динамизирован. В «Страннике» мы встречаем все то же *слияние*, все тот же динамический комплекс. «Только теперь ты идешь своим путем величия! Вершина и пропасть — слились теперь воедино» (Заратустра, с. 108). Душа, в которой вот так пробудились чувства благодаря драме верха и низа, не предается безучастному дрейфу между величием и малостью. Средних качеств для нее не существует. Это поистине душа весовщика. Недоброкачественная *ценность* тут же низвергается в пустоту. Тех, кто непригоден для полета, Ницше научит «быстрее падать» (О старых и новых скрижалях, § 20). И ничто не избежит этого взвешивания душ: у всего есть ценность; жизнь — это аксиологизация. Какой же вертикальной жизнью наполнено такое познание вертикальной души! Разве это, по существу, не душа... в которой все обладает своим подъемом и своим спуском? Ницшевская душа — это реактив, осаждающий ложные ценности и возгоняющий подлинные.

Подводя итог, скажем, что состояние возвышенной души для Ницше — не простая метафора. Ницше взывает к эпохе, когда «для этих будущих душ обычным оказалось бы как раз то состояние, которое до сих пор лишь временами проступало в наших душах в виде содрогающего их исключения: беспрестанное движение между высоким и глубоким и чувство высокого и глубокого, как бы постоянное восхождение по лестнице и в то же время почивание на облаках» (Веселая наука. Sanctus Januarius // *Ницше Ф.* Соч. Т. 1, с. 630). Ницшеанцев можно узнать «по потребности лететь очертя голову, куда нас влечет, нас, свободнорожденных птиц, куда бы мы ни прилетели, вокруг нас всегда будет вольно и солнечно» (там же, с. 634).

Здесь пора делать выводы: мы утверждаем, что все эти замечания о моральной жизни

являются убогими метафора-

^A В переводе, к сожалению, пропадает «внутренняя рифма» **vertige — prestige**, на которой строится этот абзац.

212

ми лишь для тех, кто забывает о первенстве динамического воображения. Тот, кто захочет пережить образы по-настоящему, познает первичную реальность психологии морали. Он доберется до центра ницшеанской метафизики, а это, на наш взгляд, идеализм силы (хотя слово «идеализм» противно Ницше). Вот аксиома этого идеализма: *существо, поднимающееся и опускающееся, есть существо, посредством которого поднимается и опускается все. Тяжесть* не в мире, она тяготит нашу душу, дух и сердце — она тяготит человека. Тому, кто победит тяготение, сверхчеловеку, будет дарована сверхприрода — та самая природа, которую воображает психика обитателя воздуха.

XI

В более продвинутом исследовании асценционального воображения следовало бы непрестанно прилагать усилия к различению нескольких типов психики, определяющихся столь гомогенной стихией, как воздух. Это задача трудная, но необходимая. Мы можем быть уверены в том, что уловим некое *воображающее единство* лишь тогда, когда отличим его от смежного. Вернемся на мгновение для большей ясности к различиям между Ницше и Шелли.

Шелли дает себя *увлечь* бескрайнему небу; его устремленность нетороплива и спокойна. Ницше покоряет пространство в высоту мгновенным и сверхчеловеческим броском.

Шелли избегает земли, упоенный желанием. Всем, кто *стремится* к воздушной жизни, Ницше запрещает бегство.

Разве вы не убегаете при виде самих себя — О вы, те, кто поднимается?

В возвышенных сферах Шелли обретает радости укачивания. На высотах Ницше находит воздух «светлый, прозрачный, крепкий, сильно наэлектризованный», «мужественный воздух» (там же, с. 633). Ницше клеймит неподвижность, в чем бы та ни проявлялась:

213

Ты останавливаешься, побледнев,
Обреченный блуждать в разгар зимы,
Подобно дыму,
Непрестанно ищущему все более холодные небеса¹

Этот холод, в конечном счете, представляет собой особое качество ницшеанского дионисийства, наиболее странного из всех видов дионисийства, ибо оно порывает с упоением и теплотой.

XII

Можно попытаться объяснить этот лиризм высот через реализм высокогорной жизни. Можно вспомнить о длительных пребываниях Ницше в Сильс-Мария^A. А также заметить, что именно там — в 1881 году — к нему пришла идея «Заратустры», случилось это на высоте «6000 футов по ту сторону человека и времени» (Ессе Номо. Так говорил Заратустра // *Ницше Ф.* Соч. Т. 2, с. 743). Можно еще обратить внимание на то, что «определяющая часть» третьей книги «Заратустры» «О старых и новых скрижалях» была создана «при труднейшем восхождении от станции к чудесному мавританскому горному гнезду Эца» (там же, с. 748), «под халкионическим небом Ниццы» (там же), в самую светозарную из зим.

Но такой реализм не будет иметь приписываемой ему объяснительной силы. Трудно себе представить, будто Ницше действительно взбирался на пики, где «даже серна теряет след». Ведь Ницше не альпинист. Наконец, на высоких плоскогорьях он бывал гораздо чаще, чем на вершинах. И стихи зачастую сочинял, спускаясь с высот, возвращаясь в долины, где живут люди.

Однако *воображаемый климат* играет более значительную роль, нежели реальный. Воображение Ницше поучительнее любого опыта. Оно создает климат воображаемой высоты. Оно приводит нас в особую лирическую вселенную. Первая из ницшеанских трансмутаций ценностей —

¹ Poésie, p. 200

^A **Сильс-Мария** — община в Швейцарии, на берегу озера Зильзерзее на высоте 1810 м над уровнем моря. Известнейший курорт.

214

это трансмутация образов. Она преобразует изобилие глубин в славу высот. Ницше ищет

«ту сторону» глубины, т.е. ту сторону зла, — и «ту сторону высоты», т.е. ту сторону благородства, ибо «передача престижа» его не удовлетворяет. *Все* моральные силы он «натягивает» между этими воображаемыми полюсами, отвергая всякий утилитарный и материальный «прогресс», ибо для него это прогресс горизонтальный, не меняющий нашей тяжелой сути. Всю свою лирическую энергию Ницше вложил в превращение тяжелого в легкое и земного в воздушное. Бездну он заставил заговорить на языке вершин. В пещере внезапно звучит эхо воздуха: «Благо мне! Бездна моя говорит. Свою последнюю глубину извлек я на свет!» (Заратустра. Выздоровливающий, с. 157). Нам еще будут говорить о символе, об аллегории, о метафоре, а у философов будут требовать, чтобы уроки морали они давали прежде уроков образов. Но если бы образы не составляли единого целого с моральной мыслью, они не обладали бы присущими им жизнью и непрерывностью. Ницшеанство, на наш взгляд, — это манихейство воображения. Оно оказывает тонизирующее и целебное воздействие тем, что активизирует нашу динамическую суть, зацепляемую наиболее действенными образами. В поступках, где по-настоящему задействована суть человека; в делах, куда человек действительно вкладывает свое существо, мы должны будем найти — если наши тезисы обоснованы — двойную перспективу высоты и глубины. Разве двойственная воля — к изобилию и к порыву — не ощутима в следующей мысли из «Утренней зари»: «Вы его не знаете: он может оставить на время свое бремя и, тем не менее, он вместе с ним вознесется к высотам. А вы судите по вашему низкому полету, вы считаете, что он хочет остаться *внизу*, ибо он оставил на время свое бремя» (§ 475). По нашему мнению, Ницше обозначил себя как один из величайших философов асцендиональной психики в строках следующего великого стихотворения:

Ты — глубина всех вершин¹.

¹ A Hafis // Poésie. p. 209.

Глава 6. Голубое небо

Следует быть способным к отражению
даже наиболее чистых вещей
(Жид А. Дневник)

I

Голубизна небес — если изучать многочисленные значения этого образа — сама по себе потребовала бы досконального исследования, в котором нам пришлось бы показать, как ведут себя здесь все типы материального воображения, определяемые фундаментальными стихиями: водой, огнем, землей и воздухом. Иными словами, по одной лишь этой теме небесной голубизны можно выделить четыре класса поэтов:

тех, кто видит в неподвижном небе текучую жидкость, оживающую от малейшего облачка;
тех, кто переживает голубое небо, как гигантский очаг пламени — как «жгучую голубизну», по выражению графини де Ноайль (*Les forces éternelles*, p. 119);

тех, кто созерцает небо, как затвердевшую голубизну, как раскрашенный свод — как «сгущенную и жесткую лазурь», опять же по выражению графини де Ноайль (там же, p. 154);

наконец, тех, кто действительно причастен воздушной природе небесной голубизны.

Разумеется, помимо великих поэтов, инстинктивно следующих первозданному вдохновению, нам нетрудно обнаружить разного рода рифмоплетов, пользующихся столь общераспространенным образом: для них «голубизна небес» всегда лишь некий концепт, но никогда не первооб-

216

раз. Поэзия голубого неба терпит громадный ущерб именно в случаях такого восприятия. Мы понимаем, почему Мюссе питал чуть ли не презрение к голубому цвету, называя его «глупым» цветом. По крайней мере, так обстоят дела у поэтов, пишущих искусственные стихи; это — цвет претенциозной невинности; отсюда сапфиры и цветущий лен. Нельзя сказать, что такие образы недопустимы: поэзия — в такой же мере причастность великого малому, как и участие малого в великом. Но такую причастность невозможно пережить, просто сопоставляя слова «небо» и «земля», и для наивного обретения голубого неба на поле цветов требуется большой поэт, не склонный к имитации.

Но мы отвлечемся от несложной полемики против фальшивых и пошлых образов и поразмыслим о факте, который часто нас поражал. Изучая разнообразнейших поэтов, мы, среди прочего, удивлялись тому, насколько редки образы, где голубизна небес по-настоящему принадлежит воздушной стихии. Причина этого прежде всего коренится в редкости воздушного воображения, которое распространено отнюдь не столь широко, как воображение огня, земли или воды. Но прежде всего она заключается в том, что неопределенная, отдаленная и безмерная голубизна должна материализоваться, чтобы войти в *литературный образ*, — даже когда ее воспринимает «воздушная» душа. Слово «голубизна» нечто обозначает, но ничего не показывает. Проблема образа голубого неба перед поэтом стоит совершенно иначе, нежели перед живописцем. Если для писателя голубое небо — не просто *фон*, если это поэтический объект, то оно может оживать только в метафоре. Поэт должен не передавать для нас цвет, а внушать нам грезу об этом цвете. Голубому небу свойственна такая простота, что, мы считаем, *ониризовать* его невозможно без материализации. Но в процессе материализации мы заходим чересчур далеко. Мы делаем голубое небо то слишком твердым, то слишком резким, то слишком густым, то слишком жгучим, то слишком знойным, то слишком ярким. Порою само небо глядит на нас очень уж пристально. И мы вкладываем в него слишком много субстанции и постоянства потому, что не погружаем нашу душу в жизнь

217

первоматерии. Мы наделяем небесную голубизну оттенками, вызывая ее «вибрацию», как у звонкого хрустала, тогда как истинно воздушные души воспринимают в ней только оттенок дуновения. Так, например, графиня де Ноайль перегружает небесную голубизну интенсивностью, когда пишет: «Лазурь сегодня столь резка, что если долго на нее смотреть, она ослепляет; она потрескивает, клубится, наполняется золотыми спиралями, теплым инеем, остроконечными и лучезарными алмазами, стрелами, серебристыми мушками...» (*La Domination*, p. 203).

Печать подлинно воздушного воображения следует искать, по нашему мнению, на ином пути. По существу, оно основано на динамике дематериализации. Субстанциальное воображение воздуха бывает по-настоящему активно только в некоей динамике

дематериализации. Небесная голубизна бывает воздушной лишь тогда, когда она предстает в грезах как чуть бледнеющий цвет, как бледность, стремящаяся к тонкости, как тонкость, которую мы в воображении ласкаем, как податливое на ощупь тонкое полотно, как сказал Поль Валери!

Le grain mystérieux de l'extrême hauteur¹

(Таинственная зернистость на безмерной высоте.)

Вот тогда голубое небо навевает нам спокойствие и лёгкость:

Le ciel est, par-dessus le toit,

Si bleu, si calme!

Небосвод над этой крышей

Так высок, так чист^A

— вздыхает «во глубине» своей тюрьмы Верлен, все еще находясь под бременем непрошенных воспоминаний. Это спокойствие может быть исполнено грусти. Грезовидец

¹ Valéry P. Poésies: Profusion du soir, Poème abandonné. ^A Из стихотворения XVIII сборника «Мудрость» (1880) (Верлен П. Романсы без слов СПб., 1998, с. 213)

218

чувствует, что голубизна небес никогда не станет его собственностью. «Что толку в символах какого-то там исконного и ободряющего альпинизма, раз уж этим вечером голубизна — вот эта голубизна — для меня недосыгаема, — прекрасно сказано о голубизне небес»¹.

Но именно пробегая по шкале *дематериализации* небесной голубизны, мы только и сможем увидеть воздушные грезы в действии. И тогда мы поймем, что такое *вчувствование* в воздух, слияние грезящего существа со сплошной вселенной, с мирозданием голубым и недвижимым, безграничным и аморфным, с минимумом *субстанциальности*.

II

Вот обзор четырех образующих шкалу примеров, из которых с воздушной точки зрения совершенно чистым является лишь четвертый.

1. Сначала — пример из Малларме, в котором поэт, живущий в «дорогой скуке» «подобных Лете» прудов, мучается «от иронии» лазури. Он видит чересчур агрессивную лазурь, которая стремится

... в облаках заткнуть лазурные просветы

Пробитые насквозь крылами птичьих стай².

Но лазурь сильнее птиц, она заставляет петь колокола:

Гудит колоколов далекий гулкий бой,

В душе рождает страх его напев победный

И благовест парит над миром голубой^B.

Как тут не ощутить, что поэт в этом соперничестве между лазурью и птицей мучается от слишком твердого голубого

¹ Crevel R. Mon corps et moi, p. 25^A.

^A Кревель, Рене (1900—1935) — франц. писатель, близкий к дадаизму, а затем к сюрреализму. Пытался примирить марксизм (в его троцкистском варианте) и психоанализ. Покончил жизнь самоубийством. «Мое тело и я» - 1926 г.

² Малларме С. Лазурь. Пер. А Ревича // Поэзия французского символизма. М., 1993, с. 106.

^B Там же.

219

неба, опять же навязывающего грезовидцу слишком много материи в какой-то «злой победной победе»? Сделавшись более восприимчивым благодаря чтению этого стихотворения Малларме, читатель, возможно, будет грезить о менее агрессивной, более нежной и не столь вибрирующей лазури, где колокол зазвонит сам собою, на этот раз целиком отдавшись своей воздушной функции и совершенно не вспоминая о своем бронзовом языке¹.

2. В этом поединке между голубизной небес и предметами, вырисовывающимися на ее фоне, именно через *рану*, наносимую ими непорочной голубизне, мы зачастую ощущаем в самих себе странное желание, чтобы голубое небо стало сплошным. Если теорию формы довести до космического масштаба, можно будет сказать, что голубое небо представляет собой *абсолютный фон*. Вот страница из Золя, на которой достаточно выразительно передана обостренная чувствительность к этой ране. Серж Муре, забывший о своем прошлом и даже не осознающий духовную драму, которую он пережил в Параду, выздоравливает и разглядывает, лежа в постели, голубое небо, единственное, что теперь навевает ему грезы. «Перед ним

расстилалось безбрежное небо, только одна бесконечная лазурь. Он купался в этой лазури, словно освобождаясь от страдания; он отдавался ее легкому трепету, он впивал в себя ее сладость, свежесть и чистоту. Ветка, силуэт которой виделся ему за шторой, вошла теперь в окно и была единственным островком мощной зелени в море синевы. Для неокрепших сил больного это уже было чересчур; ласточки, чертившие своим полетом горизонт, его раздражали». (Проступок аббата Муре^A // Золя Э. Собр. соч. В 18 т. Т. 4. М., 1957, с. 102. Пер. Вл. Пяста.)

Как и в стихах Малларме, здесь кажется, будто полет птицы своим энергичным росчерком ранит вселенную, стремящуюся сохранить единство простого цвета, единство легкости бытия, необходимое неосложненному и тихо-

¹ Ср.: графиня де Ноайль (Le visage émerveillé, p. 96), слушая «прозрачные» звуки, думает о колоколе, который звонит сам собой, подобно тому как поет птица и распускается цветок — от «благоприятного воздуха».

^A Написан в 1875 г.

220

му выздоровлению. Максима этих грез такова: «Пусть ничто не усложняет голубое небо!» И ветка, и пролетающая птица, и слишком резкие очертания оконного переплета нарушают воздушные грезы, мешают слиянию существа с этой вселенской и не подверженной тлению голубизной... Но эта страница Золя обрывается. Романист предается воображению, связанному с богатством чувственных впечатлений, и ему чужда интуиция стихийных образов. Образы воздушного воображения Золя уловил по случайности.

3. Третий пример предстает тоже достаточно запутанным, в особенности в самом начале. Мы приводим его целиком, чтобы оттенить чистоту четвертого. «Небо, — говорит Кольридж, — являет глазу вид опрокинутого кубка, сапфирового бассейна изнутри, совершенную красоту формы и цвета. Для духа оно кажется безмерностью. Но око ощущает, что оно, так сказать, способно глядеть сквозь небо, смутно чувствуя, что не встретит там сопротивления. Его ощущения несколько отличаются от ощущений, которые доставляют ему предметы твердые и ограниченные: око чувствует, что, видя безграничное, оно может ограничивать его и трансцендировать то, что видит» (Цит. по: *Charpentier J. Coleridge le somnambule sublime*). К несчастью, сравнения с кубком и сапфиром способствуют «затвердению» впечатления неопределенной границы и как будто стопорят бесконечную виртуальность созерцания голубого неба. Между тем, читая эту кольриджевскую страницу с сопереживанием воздушной жизни, мы не замедлим признать, что око и дух воображают голубое небо, не обладающее прочностью; они совместно грезят о некоей безграничной материи, удерживающей цвет в своем объеме, но — вопреки старому книжному образу опрокинутого кубка — такая материя не может замкнуться. К тому же эта кольриджевская страница завершается весьма точным замечанием, касающимся психологии и метафизики воображения: «Вид голубого неба — это впечатление, более других близкое к ощущению. Это скорее ощущение, нежели визуальный объект, или же, скорее, это окончательное слияние и полное единство ощущения и зрительного впечатления». Необходимо поразмыслить над этим со-

221

вершенно особым аспектом *вчувствования* (Einfühlung) в воздух. Когда горячее сердце проникается тем же пылом, что и горячий мир, происходит слияние, избавленное от впечатлений тепла. Когда земное сердце, «сердце многообразное», изумляется изобилию форм и цвета, оно ощущает освобождение от балласта впечатлений изобилия и некое испарение. Эта утрата бытия в голубом небе имеет чувственный оттенок первозданной простоты. Такое ощущение враждебно «пестроте», смешению, событиям. Можно поистине говорить об «ощущении голубого неба», которое следует сравнивать с «ощущением голубого цветка»^A. В этом сравнении ощущение голубого неба предстает как бесконтурная расширенность. На нежно-голубом небе не может быть никакого «похитителя». Воздушное *вчувствование* (Einfühlung) в своих *голубых* оттенках — это отсутствие событий, столкновений и истории. Мы скажем о нем все, если повторим вместе с Кольриджем: «Это скорее ощущение, нежели визуальный объект». Голубое небо, о котором медитирует материальное воображение, есть чистая ощутимость, ощутимость без объекта. Оно может служить символом непроективной сублимации, *сублимации ускользающей*.

4. А вот четвертый пример произведет на нас столь совершенное впечатление воображаемой дематериализации и обесцвечивания эмоций, что — меня местами метафоры — мы настоящему поймем, что голубизна неба так же нереальна, неосвязаема и заряжена грезами, как и синева взгляда. К примеру, мы считаем, что смотрим на голубое небо. И вот голубое небо внезапно начинает глядеть на нас. Этот пример, отличающийся необычайной чистотой, мы

заимствуем из книги Поля Элюара «Являть взору»^В: «Я был молод, я распростер руки навстречу чистоте. Это было не что иное, как взмахи крыльев в небе моей вечности. И упасть я уже не мог». {*Eluard P. Donner à voir*,

^А **Голубой цветок** — возможно, намек на знаменитый мистический символ из Новалиса, для которого это символ возлюбленной, соотносящийся с вечной женственностью. Поиски голубого цветка до некоторой степени сродни поискам Святого Грааля.

^В Антология Поля Элюара (1895—1952) — «Являть взору» создана в 1939 г.

222

р. 11). Жизнь того, кто живет без всякого напряжения, легкость того, кто не подвергается даже малейшей опасности падения, субстанция, обладающая единством цвета и качества, даны воздушному грезовидцу в их непосредственно явленной непреложности. Поэт, стало быть, воспринимает здесь чистоту как *непосредственную данность^А поэтического сознания*. Для прочих видов воображения чистота является дискурсивной, в ней нет ни интуитивности, ни непосредственности. В таких случаях ее следует формировать путем медленного очищения. Зато поэт воздуха ведает своего рода *утренний абсолютом*, к воздушной чистоте он призывается «тайной, в которой формы никакой роли не играют. Проникнувшись любопытством к обесцвеченному небу, с которого изгнаны птицы и облака, я сделался рабом собственных глаз, ирреальных и девственных, ничего не ведающих ни о мире, ни о самих себе. Тихое могущество... Я устранил видимое и невидимое, я затерялся в зеркале без амальгамы...» Обесцвеченное, но все еще голубое небо, беспредельно прозрачное зеркало без амальгамы с этих пор становятся *объектами*, за пределы которых *грезы субъекта* не простираются. Они подводят итог противоположным впечатлениям присутствия и удаленности. Было бы, несомненно, интересно исследовать панкалистские грезы на эту «упрощенческую» тему. Итак, ограничимся несколькими метафизическими замечаниями.

III

Если верно наше представление о том, что существо размышляющее — это прежде всего существо грезящее, то одна элюаровская страница может вдохновить на создание прямо-таки метафизики воздушных грез. Грезы найдут себе должное место в этой метафизике для интеграции — перед представлением; воображаемый мир в ней по справедливости располагается *перед* миром, явленным в представлении, вселенная же справедливо поставлена перед объектом. Поэтическое познание мира, как и полагается, предшествует рациональному познанию объектов.

^А Аллюзия на трактат А. Бергсона «Опыт о непосредственных данностях сознания».

223

Мир сначала прекрасен, а потом уже истинен. Миром сначала восхищаются, и только потом его верифицируют. Всякая изначальность есть беспримесный ониризм.

Если бы мир изначально не был моей грезой, мое существо оказалось бы немедленно зажато в его представлениях, всегда сиюминутных и находящихся в рабстве у ощущений. Лишенное каникул грезы, мое существо оказалось бы неспособным осознавать собственные представления. Следовательно, чтобы осознать свою способность к представлению, оно должно пройти через стадию *чистого зрителя*. Видя пустое небо, зеркало без амальгамы, оно должно применить это чистое зрение.

Итак, проанализировав страницу из Поля Элюара, мы только что получили своеобразный предшопенгауэровский урок, ставший преамбулой — и, по нашему мнению, необходимой — к теории представления. Чтобы запечатлеть генезис рефлектирующего существа, мы предлагаем философам следующую цепочку.

Сначала — грезы или изумленность. Изумление — это мгновенная греза.

Затем созерцание — странная способность человеческой души воскрешать собственные грезы, возобновлять их, заново формировать свою воображаемую жизнь вопреки происшествиям в жизни, данной в ощущениях. Созерцание пока еще объединяет больше воспоминаний, нежели ощущений. Это пока еще не столько картина, сколько история. Так, когда мы полагаем, будто созерцаем чудесную картину изобилия, на самом деле мы сами обогащаем ее разнообразнейшими воспоминаниями.

И, наконец, представление. Именно на этой стадии выступают на первый план задачи воображения форм, рефлексия над узнаваемыми формами, память — на этот раз верная и весьма определенная — о любимых формах.

Итак, еще раз и на конкретном примере мы утверждаем основополагающую роль воображения для всего генезиса духа. Длительная эволюция воображения ведет нас от фундаментальных грез к дискурсивному познанию красоты форм. Метафизика полезного

познания изучает человека как группу условных рефлексов. За пределами анализа она оставляет человека грезящего, грезовидца. Образ

224

следует восстановить в его психической первозданности. Образ для образа: такова формула активного воображения. Благодаря этой активности образов человеческая психика воспринимает *причинность, ведущую к будущему*, как своего рода *непосредственную целенаправленность*.

Впрочем, если мы действительно захотим вместе с Элюаром пережить посредством воображения и ради воображения *чистое зрение*, в течение нескольких часов глядя на нежную и тонкую голубизну неба, *с которого изгнаны все объекты*, мы поймем, что воображение воздушного типа действует в такой зоне, где значимости грезы и представления взаимозаменяемы в своей минимальной реальности. Прочие виды материй вызывают затверждение объектов. К тому же мы чувствуем, что в сфере голубого воздуха мир больше, чем где-либо еще, проникаем для самых что ни на есть неопределенных грез. Именно здесь грезы поистине получают глубинное измерение. Под влиянием грез голубое небо «углубляется». Греза не любит плоских образов. И вскоре, как это ни парадоксально, у воздушной грезы только и остается, что глубинное измерение. Два других измерения, которыми забавляются грезы живописные и «нарисованные», теряют всякую онирическую ценность. И тогда мир поистине предстает по ту сторону зеркала без амальгамы. В нем есть воображаемая потусторонность, потусторонность чистая, но «этой стороны» нет. Сначала нет *ничего*, затем появляется *глубокое* ничто и, наконец, — голубая *глубина*.

Тем не менее результат здесь будет одинаково значительным как для объекта, так и для субъекта, если мы захотим предаться философской медитации, исходя не из представления, а из воздушных грез. Глядя в голубое небо, в небо нежнейшей и как бы обесцвеченной голубизны, глядя в небо, очищенное элюаровскими грезами, мы получим шанс уловить субъект и объект вместе, при их возникновении, в чарующей динамике рождения. Когда мы глядим в голубое небо, с которого изгнаны объекты, рождается воображаемый субъект, у которого изгнаны воспоминания. Отдаленное и непосредственно явленное образуют узел. Отдаленное — это объект, а непосредственно явленное — субъект. Вот новое доказательство тому, что

225

столь часто подчеркиваемая Шопенгауэром общность духа и материи станет еще более ощутимой, если мы перенесемся в царство воображения, а не в царство представления, и начнем изучать одновременно воображаемую материю и воображающий дух. Мы смотрим на дым и видим сон — вот отправной пункт метафизики воображения. «Этот дым грез наполнит мой дух», — писал где-то Виктор Гюго. Голубой воздух и тот, кто о нем грезит, возможно, проявляют еще более совершенный параллелизм: менее, чем сон; менее, чем дым... Так у пределов воображаемого заключается союз между полусном и полуголубизной.

В итоге грезы при созерцании голубого неба — неба чистой голубизны — в некотором смысле утверждают феноменальность без феноменов. Иными словами, медитирующее существо оказывается перед некоей минимальной феноменальностью, и оно может в дальнейшем обесцвечивать, умерять и *устранять* эту феноменальность. Да и как не впасть в искушение визуальной нирваной, выбором возможности без действия, спокойного могущества, которое довольствуется лишь видением, затем — видением чего-то сплошного, затем — видением обесцвеченного, и, наконец, ирреального. Если мы пожелаем заменить *метод сомнения* — слишком виртуальный и малопригодный для того, чтобы оторвать нас от представления, — *методом постепенного изглаживания* — более эффективным, так как он заключается в «скольжении по склону» грез, — мы заметим, что воздушные грезы позволяют получить минимально грезящее существо, т.е. *minimum minimo* существа мыслящего.

Исчезает крайнее одиночество, в котором распадалась материя. Так сомнение утрачивает форму, сталкиваясь с сомнительной материей. Таковы, по-видимому, уроки философии постепенного изглаживания для одинокого субъекта, созерцающего обесцвеченную вселенную. Мы разберем их в другой работе. Здесь же мы довольствуемся анализом проблем воображения, и пусть читатель соблаговолит принять во внимание, что мы излагаем трудный парадокс, сводящийся к доказательству изначального характера воображения, и потому описываем воображение без

226

образов, которое обретает наслаждение и жизнь в том, что «постепенно изглаживает образы». Но ведь уже сам факт, что проблему воображаемого можно поставить столь экономными средствами, рассматривая такой бедный формами мир, как голубое небо, на наш взгляд, доказывает психологическую реальность затрагиваемой нами проблемы.

Все те, кому по душе упрощенческие и упрощающие грезы «с размахом», глядя в небо, представляющее собой не что иное, как «мир прозрачности», поймут тщету «явлений». Для них наиболее реальным явлением будет прозрачность. Она преподает им глубокий урок трезвомыслия. Следовательно, если мир — это воля, то голубое небо есть воля к трезвомыслию. «Зеркало без амальгамы», каким является голубое небо, пробуждает особый нарциссизм, нарциссизм чистоты, пустоты в ощущениях, свободной воли. В голубом и пустом небе грезовидец обнаружит схему «голубых ощущений» «интуитивного света», блаженства ясных чувств, поступков и мыслей. Нарцисс воздушной стихии глядится в голубое небо.

IV

Линия дематериализации, которую мы охарактеризовали на примере нескольких ее фаз и в ее трансцендентности, естественно, не исчерпывается динамическими грезами, рождающимися при созерцании голубого неба. Существуют души, шлифующие целые образы посредством интенсифицирующего динамизма. Они переживают внешне весьма спокойные образы с самой высокой эмоциональной интенсивностью, суть которой — в волнении. Например, Клоделю присуще восприятие мгновенное и пылкое. Он схватывает голубое небо по его первоматерии. И первым вопросом, который он задает, созерцая эту безмерную массу, где ничто не шевелится, — голубое небо, заполненное лазурью, будет: «Что такое голубизна?» И в клоделевском гимне есть ответ: «Голубизна — это тьма, ставшая видимой». Чтобы *ощутить* этот образ, мы позволим себе заменить причастие прошедшего времени, ибо в царстве воображения причастий прошедшего времени не бывает. Мы, стало быть, скажем: «Голубизна — это тьма, становящаяся видимой». И именно поэтому Кло-

227

дель смог написать: «Лазурь в промежутке между днем и ночью указывает на равновесие, и обнаруживается тот неуловимый момент, когда мореплаватель видит, как в небе Востока исчезают сразу все звезды».

Неуловимый момент — превосходное время для глубинных движений души, и воздушные грезы умеют переживать его заново, возобновлять и восстанавливать. Даже созерцая «ярко выраженное» голубое небо, воздушная греза, самая доступная из всех грез, обнаруживает чередование тьмы и прозрачности, переживая ритм поочередного оцепенения и пробуждения. *Голубое небо — это непрерывная заря.* Его достаточно созерцать с полузакрытыми глазами, чтобы уловить момент, когда задолго до появления золотых солнечных лучей ночное мироздание становится воздушным. И как раз непрерывно переживая такую зарю и такое пробуждение, мы начинаем понимать, что значит «*движение неподвижного неба*». Как сказал об этом Клодель: «Неподвижного цвета не бывает». На голубом небе заметно движение пробуждения.

Если грезить о небесной голубизне в таком аспекте, она унесет нас в самую «гущу» стихий. Никакая земная субстанция не удерживает своих стихийных качеств с такой непосредственностью, как это делает голубое небо. Голубое небо — это поистине стихийный образ во всей выразительности термина. Это нестираемая иллюстрация голубого цвета. Первичной голубизной навсегда останется небесная. По выражению Клоделя, она предшествует слову. «Так или иначе, голубизна — это нечто стихийное и обобщенное, свежее и чистое, предшествующее слову. Она подобает всему обволакивающему и омывающему... Это одеяние Пречистой...»

Сплошное небо, голубое или золотое, порою грезится столь однородным, что кажется, будто оно растворяет все цвета в своем объединяющем цвете. И тогда голубизна становится настолько могущественной, что ассимилирует даже красный цвет. Так, в «Леде без лебедя» д'Аннунцио пишет: «Солнечное золото и лесная пыльца смешались в трепете ветра, превратившись в однородную пыль. На кончике каждой сосновой иглы дрожала капля лазури». Как луч-

228

ше выразить то, что трепещущее дерево дистиллирует небесную голубизну? Единственной приметой, «капель лазури» внушить сопричастность космическим впечатлениям — это и есть функция поэта¹.

Иногда голубизна неба приобретает всеокрашивающую функцию по контрасту. Так, в стихах, прокомментированных Гуго фон Гофмансталем, мы обнаруживаем такие могущественные контрастные грезы: «"Год души" начинается с осеннего пейзажа. Вот осеннее небо:

Der Schimmer ferner lächelnder Gestade

Der reinen Wolken unverhoffte Blau
Erhellte die Weiher und die bunten Pfade»*.

(Сияние дальних улыбчивых побережий,
Внезапная голубизна чистых облаков
Освещает пруды и пестрые тропки.)

И в своем превосходном «Разговоре о поэзии» Гофмансталь добавляет: «Все это прекрасно. Здесь дышит осень. *Внезапная голубизна чистых облаков* — образ дерзкий, ибо между облаками открываются прогалины голубизны, навевающие грезы о лете, но верно и то, что мы их видим лишь подле *чистых* облаков, а почти все остальные облака предстают в осеннем небе грубо разорванными в клочья. Эти *чистые облака* понравились бы Гете. И *неожиданная голубизна* — образ великолепный. Он прекрасен. Да, это действительно осень»².

«Поистине это осень и даже более чем осень» — ведь поэт сумел внушить неожиданное воспоминание о сиянии иной поры, исчезнувшего лета. И так, литературный образ имеет на одно измерение больше, нежели визуальный; он обладает воспоминанием, и литературная осень ощущает, что она завершает лето. «Наши чувства, наши зарождающиеся чувства, все наиболее тайные и глубокие состояния

¹ Ср *Hauptmann G Le mécréant de Soana Trad.*, p. III.

* *George S. Das Jahr der Seele* ^A.

^A Сборник «Год души» немецкого поэта Стефана Георге (1868—1933) опубликован в 1897 г.

² *Hofmannsthal H. von. Écrits en prose. Trad. Ch. Du Bos.*

229

нашей интимной сути — не вплетены ли они каким-то в высшей степени странным образом то в какой-нибудь пейзаж, то в определенное время года, то в некое свойство воздуха, то в веяние ветра?» Похоже, пейзажу Гуго фон Гофмансталя свойственна особая идеальность. Это не просто состояние души по формуле Амьеля^A, это состояние души в прошлом¹. Голубизна осени — это голубизна воспоминания. Это голубеющее воспоминание, которое жизнь вот-вот сотрет. И тогда становится понятно, почему Гофмансталь говорил о «пейзажах души, пейзажах бесконечных, словно пространство и время, (и их) явление вызывает в нас какое-то новое чувство, более высокое, чем любое другое» (p. 171). В том же духе высказывается и О. де Милош: «Чистые пейзажи грезят у меня в памяти» (*Les éléments*, 1911, p. 57). Вот они, пейзажи без контуров, их мягкий переменчивый цвет живет подобно воспоминанию.

V

И все же порою более насущные грезы вновь обретают очертания. Голубое небо тогда становится *фоном*, обосновывающим теорию о, так сказать, космическом *homo faber'e*, о демиурге, который грубо перекраивает пейзаж. В этой изначальной перекройке земля отделяется от неба. На фоне лазурного неба вырисовывается зеленый холм, как своего рода абсолютный профиль, как профиль, который невозможно ласкать и который уже не повинуется закону желания.

В космическом масштабе голубизна неба — это фон, придающий форму *всякому* холму. Из-за своего сплошного характера она, в первую очередь, отделяется от разнообразных грез, основанных на воображении земли. Голубизна неба есть, прежде всего, пространство, где воображать

^A **Амьель**, Анри Фредерик (1821—1881) — швейцарский франкоязычный писатель.

¹ Еще до Амьеля Байрон говорил:

...and to me

High mountains are a feeling.

(...а для меня

высокие горы — это состояние души.)

230

уже нечего. Но когда оживает воздушное воображение, этот фон делается активным. Грезовидцу воздушной стихии он внушает преобразование земных очертаний, интерес к зоне, в которой земля сообщается с небом. К тому же водное зеркало отдает себя превращению голубизны неба в более субстанциальную голубизну. Движение голубизны может стать брызжущим. Возьмем, к примеру, баклана. «Эта птица считается самой стремительной... Это голубая молния, которой обмениваются между собой свет и вода»¹. Земля же более инертна, и, в конце концов, она становится подвижной и наполняется воздухом. Для грезовидца воздушной стихии она тоже, в свою очередь, делается фоном, и силы, стремящиеся к этому фону, оживают в голубой и сплошной безмерности. Вот так воображение в своей самой мечтательной и подвижной форме обнаруживает элементы своего рода гештальт-теории в применении к

развернутой вселенной.

VI

То, что голубое небо представляет собой пространство, не дающее никакого повода для работы воображения, является причиной того, что в некоторых поэтических системах оно получает другое имя. Так, для Гёльдерлина небо бескрайнее, голубое и залитое солнцем называется эфиром. И эфир этот не соответствует пятой стихии, а попросту означает целебный и прозрачный воздух, воспеваемый под ученым именем. М-ль Женестьева Бьянки^A на этот счет не ошибается: эфир, душа мира, священный воздух — это «чистый и вольный воздух вершин, атмосфера, откуда к нам нисходят времена года и часы, облака и дождь, свет и молния; небесная голубизна — символ чистоты, высоты и прозрачности — это поливалентный миф. как ночь у Новалиса»^B (Introduction aux Poésies, p. 16). И м-ль Бьянки приводит цитату из «Гипериона», где Гёльдерлин пишет: «О брат Духа, могущественно одушевляющий нас своим

¹ *Jammes F. Le poète rustique*

^A **Бьянки.** Женестьева — переволчица книги Мартина Бубера «Я и Ты» на французский язык. К ее переводу в 1939 г Башляр написал предисловие.

^B В «Гимнах к ночи».

231

пламенем, о священный Воздух! Как приятно думать, что ты, вездесущий и бессмертный, сопровождаешь меня, куда бы я ни шел». Эта жизнь среди эфира — возвращение под покровительство отца. Vater Aether! — повторяет гёльдерлиновское заклинание^A, в гармонии блаженства и силы. Не бывает эфира без своего рода поливалентности, где обмениваются между собой свет и тепло, целебность и величие. И другой поэт — в момент религиозной экзальтации — медитирует подобно Гёльдерлину. «Я погружался в Бога, как атом, плывущий сквозь жару летнего дня, поднимается, а потом тонет и теряется в атмосфере и, став прозрачным, словно эфир, кажется столь же воздушным, как и сам воздух, и таким же светозарным, как свет» (*Lamartine A. de. Les confidences*, p. 108). Впрочем, можно без труда отыскать и массу других примеров, которые докажут, что у поэтов эфир не «трансцендентная» стихия, а всего лишь синтез воздуха и света.

VII

С темой голубого неба можно сопоставить тему миража. Мираж — это такая тема грез, которая если слегка и соприкасается с реальностью, то лишь благодаря таланту рассказчиков. Среди писателей, оживляющих сказки миражами, найдется ли один на тысячу, которого всерьез соблазнит это явление? И надеется ли рассказчик найти одного читателя на тысячу, встречавшегося с миражом в жизни? Но слово это столь красиво, а образ столь величествен, что мираж превратился в не подверженную износу литературную метафору. Заурядное она объясняет через редкостное, землю — через небо.

Так вот, стало быть, феномен, почти безраздельно принадлежащий сфере литературы и встречающийся в ней в изобилии, он почти лишен возможностей укрепляться посредством реальных картин. Это космический образ, но в космосе он почти отсутствует. Мираж — это нечто вроде диковинного сна вселенной, уснувшей под раскаленным солнцем. А в литературе мираж предстает как обретенный сон.

Мираж принадлежит литературе, описывающей голубое

^A Из стихотворения «К Эфиру» (1797).

232

небо в лучах солнца. Мы не сможем отрицать отмеченность воздушной стихией, к примеру, города из «Путешествия Юрьена»^A, если представим себе «город-мираж», эти сплошные вершины, «затерянные в облаках», и остроконечные минареты, воспевающие зарю, с муэдзинами, которые отзываются на зов друг друга «подобно жаворонкам»¹.

Мираж может помочь нам в изучении сочетаемости реального и воображаемого. По существу, кажется, будто в мираже иллюзорные явления наслаиваются на более прочную ткань феноменов, и, наоборот, явлениям земным удается проявить в нем свою идеальность. То, что расплывающиеся образы набегают на голубое небо, наделяет своего рода реальностью это пространство, уже содержащее цвет в собственной сущности. Теперь становится понятным, почему в связи с голубизной неба Гёте ведет речь о фундаментальном явлении, о *прафеномене*: «Небесная лазурь открывает нам основной закон учения о цвете. За явлениями не следует ничего искать; они сами дают урок». «Когда я в конце концов нахожу покой в прафеномене, это, несомненно, происходит не иначе как из смирения; однако есть большое различие между

тем, смирюсь ли я у пределов человеческого или же в тесных рамках своей индивидуальности»^В. Эти мысли Гёте, в точности воспроизведенные Шопенгауэром², на наш взгляд, характеризуют голубое небо как образ, в наименьшей степени соотносящийся с созерцающим его индивидом. Этот образ подводит итог воздушному воображению. Он определяет крайнюю сублимацию, приверженность как бы абсолютно простому, неразложимому образу. Глядя в голубое небо, мы получаем основание для упрощения шопенгауэровской мысли «мир — это мое представление», передавая ее как «мир есть мое голубое, воздушное и отдаленное представление». Голубое небо — это мой мираж. Вот они, формулы *минимальной метафизики*, в которой воображение, возвращенное к своей стихийной жизни, обретает изначальные силы, вынуждающие его грезить.

^A Раннее сочинение А. Жида, написанное в 1893 г.

¹ См.: *Gide A. Le Voyage d'Urien // Œuvres complètes*, p. 294—295.

^B Из «Трактата о красках»

² См.: *Schopenhauer A. Ueber das Sehn und die Farben. Einführung*.

Глава 7. Созвездия

О что за Телец, что за Пес, что за Медведица
Какие объекты колоссальной победы.
Когда безоружная душа попадает во время,
Она диктует свою волно бесформенному пространству
(*Валери П.* Очарования. Тайная ода)

I

На гигантскую скрижаль темно-синей ночи математические грезы нанесли диаграммы. Все эти созвездия фальшивы, упоительно фальшивы! В одном и том же очертании они объединяют совершенно чуждые друг другу светила. Между реальными точками, между звездами, изолированными как уникальные алмазы, греза о созвездиях проводит воображаемые линии. Грезы, эти великие мастера абстрактной живописи, изображают на небе всех животных зодиака методом пуантилизма, сведенного к минимуму. *Homo faber* — ленивый каретник — помещает на небо колесницу без колеса; мечтающий об урожае землешапец «сажает» обыкновенный золотой колос. И вот до чего же забавно звучит логическое словарное определение по сравнению с таким сверхизобильным проявлением сил проецирующего воображения! «Созвездие: совокупность определенного числа неподвижных звезд, из которых — ради мнемонических целей — образуют фигуру человека, животного или растения; фигуре этой дают имя, чтобы отличать ее

234

от других совокупностей того же типа» (*Бешерель*)^A. Называть звезды по именам ради «облегчения запоминания» — какое непонимание говорящих сил грезы! Какое незнание принципов воображаемой проекции грез! Зодиак — это тест Роршаха^B для человечества в детском возрасте. Для чего оно написало о зодиаке столько ученой тарбарщины, зачем оно заменило ночное небо небом книжным?

Сколько существует на небе грез, которые поэзия, стесненная привычными словами, назвать не сумела! Скольким же писателям, описывающим ночь, мы хотели бы сказать: «Вернитесь к принципу грез; усеянное звездами небо дано нам не для того, чтобы знать, а для того, чтобы грезить. Оно приглашает к грезам, составляющим созвездия, к легкому построению эфемерных конструкций, тысяч фигур наших желаний; задача "неподвижных" звезд — фиксировать и сообщать некоторые грезы, помогать их обретению. Вот так грезовидец получает доказательство вселенского характера ониризма. Этот овен, о юный пастух, которого рука твоя гладит, когда ты грезишь, — вот же он в небесах, вот он медленно вращается вместе с небом в бескрайней ночи! Найдешь ли ты его завтра на том же месте? Покажи его своей подруге. Начните его рисовать вдвоем, узнавать его и считать старым знакомцем. Вы оба докажете друг другу, что у вас одно и то же видение, одно и то же желание, и что ночью, когда вокруг нет людей, вы видите, как проходят одни и те же призраки. Какой безмерной становится жизнь, когда происходит обручение грез!»

В какой степени воображение неба искажается и блокируется книжными знаниями — можно понять, если прочесть несколько страниц из книг тех авторов, которые с легким сердцем утратили «путь грез» ради «познания» столь же убогого, сколь и инертного. В этом случае у нас, воз-

^A **Бешерель**, братья Луи Никола (1802—1884) и Анри (1804-1852) — франц грамматисты и лексикографы «Grammaire Nationale» — 1834 г «Dictionnaire National» — 1843—1845 гг.

^B **Тест Роршаха** разработан швейцарским психиатром Германом Роршахом (1884—1922) в 1921 г Испытуемому предлагается десять цветowych пятен, по которым определяется тип восприятия, его детерминанты (форма, цвет, текстура) и содержание. Затем количественный анализ позволяет установить «степень нормальности» испытуемого.

235

можно, будут основания предложить своего рода контрпсихоанализ, задачей которого будет разрушить сознательное в пользу *формального ониризма*, а это — единственный способ вернуть грезам их успокаивающую непрерывность. «Познавать» созвездия, называть их, как это делается в книгах, проецировать на небо его школярскую карту означает огрублять наши силы воображения, отнимать у нас благодать звездного ониризма. Без бремени этих слов, которые «облегчают запоминание», а память на слова — большая лентяйка, отказывающаяся грезить, каждая ночь дарила бы нам новые грезы, и космология возобновлялась бы. Уродливое сознание или сознание, застывшее в готовой форме, так же пагубно для грезящей души, как и аморфное или уродливое бессознательное. Психика должна найти равновесие между

воображаемым и познаваемым. Это равновесие не довольствуется пустыми подстановками, при которых воображающие силы сочетаются с произвольными схемами. Воображение — изначальная сила. Оно должно родиться у одинокого воображающего существа. Для понимания созерцания необходимо, как всегда, исходить из преобразованной шопенгауэровской формулы: *звездная ночь* — это *мое созвездие*^А. Она наделяет меня сознанием силы творения созвездий. Она вкладывает мне в руки — как выразился поэт — эти невесомые чашечки, эти цветы пространства...¹

II

Мы найдем такую удобную возможность для контрпсихоанализа с целью очищения воображаемого у автора, который прекрасно умел грезить сердцем и весьма убого — глазами. Жорж Санд — страстными почитателями которой мы являемся за ее гений воображения простосердечной доброты — дает, на наш взгляд, хороший пример заблокированного ночного романтизма, ониризма, зачерствшего, не успев развиваться из-за вкрапления банальных знаний.

По существу, на многих страницах произведений Жорж Санд грезы при созерцании звездного неба вырождаются ,

^А Или, если угодно, «звездная ночь — это констелляция моей души; моей судьбы»

¹ Ср. *Lavaud G. Poétique du ciel. 1930, p. 30.*

236

в урок астрономии, педантизм которого смехотворен. Когда Андре влюбляется в нежную и изысканную Женевьеву, поначалу он «преподает» ей ботанику, т.е. ученые имена цветов. А затем открывает тайны ночного неба^А. «Андре, счастливый и гордый оттого, что впервые в жизни ему пришлось что-то преподавать, принялся разъяснять ей систему мироздания, стараясь упрощать все доказательства, чтобы сделать их доступными для интеллекта своей ученицы... Она схватывала все на лету, и были мгновения, когда восхищенный Андре начинал верить в ее необыкновенные способности...»¹ Женевьева вновь осталась в одиночестве, «а когда наступила ночь, присела на пригорок, усаженный мушмулой, и наблюдала восход светил, движение которых объяснял ей Андре... Она уже ощущала действие такого созерцания, когда ей казалось, будто душа ее вырывается из земной темницы и устремляется к более чистым сферам... (р. 103)». Таким образом, здесь смешиваются между собой несомненно противоположные виды деятельности воображения и интеллекта. Писатель, который должен передать нам психологию освобождения души, «расширения» души, внушаемого нам звездным небом, вместо этого сообщает нам идеи. И — подумать только — что это за идеи, если в своей переписке Жорж Санд, не моргнув глазом, пишет: «Вы должны заняться астрономией, за неделю вы ей обучитесь!» На протяжении всего творчества этой романистки можно обнаружить флюиды «интеллектуализированной звезды», которая убого мыслится как «удаленное солнце»:

При созерцании, с такой легкостью становящемся причастным «науке», роль созвездий состоит в том, что они пишут на небе имя — и едва ли что-то большее. Прекрасные Плеяды, созвездие Козерога, Скорпион придают звучность ночному пейзажу. Уже в самих именах есть какая-то астрономия, но иногда Жорж Санд путает Венеру с Сириусом; Сириус — ее любимая звезда. Сириусу подобает блистать в драматические моменты литературных ночей. Разумеется, это буйство называния звезд характерно не только для Жорж Санд. В нем можно изобличить многих авторов.

^А Роман Жорж Санд «Андре» написан в 1835 г и навеян увлечением писательницы Альфредом де Мюссе и их бурным разрывом.

¹ *George Sand André Éd Calmann-Lévy, p. 87*

237

Так, в «Корабле» Элемира Буржу мы найдем бесчисленные примеры такого напыщенного изображения звездного неба. Современный автор, описывая античные представления о небесах, недолго думая узревает в ночи «колоссальные сферы, которые притягивают друг друга» (р. 254). «Почитай как верховного бога Уранийца, сотворившего субстанцию светил, душ и духов. Смотри! В одном-единственном из моих лучей вращаются тысячи миров. Повсюду взор твой различает — по ту сторону этой ничтожной вселенной, где земля висит на своей цепи, — сферы и многоцветные огни, более многочисленные, нежели волны в больших реках или листья в лесах. И эти колоссальные сферы, в свою очередь, летят, будучи притягиваемы другими сферами, а их притягивают прочие сферы, вращаясь среди фосфорического пламени и грозных ураганов, — они увлекают их в бесконечный танец своей вечной радости».

Ни в один из моментов своей спутывающей жанры теогонии, прицепляющей античные грезы к познаниям ньютоновской науки, Буржу не удается ни проявить собственную

сопричастность к ночной жизни, к неторопливой космогонии ночи и ее светил, ни вызвать сопричастность к ним читателя. Если Ночь грезить динамически, она предстанет медлительной силой. Ей чужды грохот и треск, переполняющие произведения Буржа.

Итак, нам представляется, что настоящая поэзия, поэзия органическая, должна вернуть к безымянности великие формы природы. Мы ничего не добавим к мощи заклинания, если будем бормотать имя Бетельгейзе^A, как только на себе засияет эта звезда. Ну откуда же люди знают, что она называется Бетельгейзе? — спрашивает ребенок. И правда: поэзия не предание, это первогреза и пробуждение первообразов.

Впрочем, в нашей критике нет ничего абсолютного. Даже при дурном использовании заклинательных имен в воображении современного человека можно обнаружить воздействие первообразов. Отнюдь не намеренно, силою словесного очарования созвездие предстает тогда как *чистый литературный образ*, т.е. как образ, который может иметь

^A **Бетельгейзе** (от араб Байт-аль-Руль) — альфа Ориона.

238

смысл только в литературе. Когда Жорж Санд в «Лелии»^A пишет: «Бледные звезды Скорпиона одна за другой погружались в море... Возвышенные нимфы, неразлучные сестры, они, казалось, обнимали и увлекали друг друга, приглашая к целомудренным удовольствиям купания» (*George Sand. Lélia. Éd. Calmann Lévy. Т. II, р. 73*), — не следует думать, будто читатель узнает упомянутую картину. Да известно ли ему вообще, что созвездие Скорпиона включает четыре звезды? Но посредством образа звезд, плавно увлекаемых друг за другом в совместном движении (этот образ имеет значение разве что для литературы), созерцание Лелии проникается динамическими смыслами. Настоящий поэт динамизирует стихотворение несколькими строками:

De grandes ondes constellées
S'éveillent dans la nuit qui tremble et qui pâlit
(Большие волны созвездий

Пробуждаются в трепещущей и бледнеющей ночи) —

говорит Шарль ван Лерберге¹. Следя за медлительным движением звезд, которое замечает Лелия, мы ощущаем, как звезды постепенно исчезают в море. Грезовидец наделяет их совместным движением, и подобным образом одушевляемое созвездие вращает все звездное небо. Разумеется, торопливый писатель сообщил бы нам, что звезды одна за другой исчезли в море, а читатель, всегда преувеличивающий книжный схематизм, только и подумал бы, что о надвигающемся рассвете. Читатель «перепрыгивает через описания», так как его не приучили смаковать «литературное воображение».

Поэтому, на наш взгляд, одной из основных функций литературного образа является следование динамизму нашего воображения и его выражение. Более естественно динамически «уложить спать» созвездие, нежели одинокую звезду... Воображению необходимо продление, замедление. В особенности же, более чем всякому иному воображе-

^A Роман «Лелия» написан в 1833 г и относится к наиболее бурному романтическому периоду в творчестве писательницы.

¹ *Lerberghe Ch. Entrevisions Bruxelles, 1898, p 49*

239

нию, медлительность нужна воображению ночной материи. До чего же фальшива литература, которая торопит события и не оставляет нам времени на прочтение собственных образов! И, прежде всего, она не дает нам времени продлевать их в нормальной череде грез, какую должно вызывать всякое чтение.

III

Если мы поразмыслим именно об уроке воображаемого динамизма, каковой нам преподают созвездия, мы заметим, что они показывают нам своего рода абсолют медлительности. О них можно сказать, как сказал бы бергсониец: мы замечаем, что они совершили оборот, но никогда не видим, как они вращаются. Звездное небо — самое медлительное из движущихся явлений в природе. Это первое движущееся тело из тел медлительных. Эта медлительность сообщает всему характер плавный и спокойный. Она является объектом сцепления с подсознанием, что может производить необычное впечатление, впечатление тотальной воздушной легкости. Образы медлительности сочетаются с образами тяжеловесности жизни. Как замечает Рене Вертело: «Торжественная медлительность ритуальных движений в церемониях непрестанно сопоставлялась с торжественной медлительностью движений небесных светил»¹.

Нам кажется, что поэма в прозе Мориса де Герена^A «Вакханка» позаимствовала

значительную часть своего несказанного очарования у такого «недвижного странствия» созвездий по небу. Напомним эту восхитительную страницу. Речь идет о душевном подъеме, навеваемом стихией воздуха на горных вершинах. «Я поднялся на такие высокие горы, что по ним ступали небожители; ибо среди последних некоторые находят удовольствие в странствии по горным цепям, проходя неколебимым шагом среди волнообразных складок вершин... Достигнув этих высот, я обрел

¹ *Berthelot R. L'astrobiologie et la pensée de l'Asie // Revue de Métaphysique et de Morale* Octobre 1933, p 474

^A **Герен**, Морис де (1810—1839) — франц. писатель. Первоначально готовился стать священником; затем примкнул к романтизму. Неоконченная » поэма «Вакханка» была опубликована посмертно.

240

дары ночи: спокойствие и сон... Однако же этот отдых напоминал отдохновение птиц, дружащих с ветрами и непрестанно несомых по своему курсу...»¹ И кажется, будто грезящая живет жизнью листвы на высоких деревьях, радуясь даже во сне «прикосновению ветра» душою, «распахивающейся навстречу тишайшим дуновениям, внезапно веющим в кронах деревьев».

Именно тогда вакханка, спящая *в вышине, поистине воздушным сном*, воскрешает в себе миф о Каллисто^A, которую возлюбил Юпитер; этот бог совершил благодеяние, унеся ее на небо: «Юпитер... лишил ее лесов, чтобы сочетать со звездами, и направил их судьбы к покою, от которого они не могли больше устраниваться. Она пребывала в глубинах сумрачного неба... Небо выстраивает вокруг нее самые древние из своих теней и дает ей дышать теми началами жизни, коими оно еще обладает... Пронизанная вечным упоением, Каллисто склоняется к полюсу, тогда как весь строй созвездий проходит мимо, снижаясь в своем движении по направлению к океану; так в ночи я сохранял неподвижность на горной вершине...» (p. 45).

Здесь мы опять же присутствуем при появлении *абсолютного литературного образа*. В сущности, между созвездием Каллисто и ее внешностью нет ничего общего; поэт остерегается комментировать легенду, которая привела бы нас к урокам школьной мифологии. Он разве что припоминает, что Каллисто — в своей земной жизни — была «ревностью Юноны облечена в дикую форму». К тому же поэт не дает почувствовать сияния этого созвездия. Вся жизнь образов в поэме Герена принадлежит *динамическому воображению*. И тогда созвездие в этой поэме становится образом, видимым с закрытыми глазами, чистым образом медлительного и спокойного небесного движения, без становления и без перебоев, чуждого всем ударам судьбы и всякому искушению целями. В своем созерцании грезя-

¹ *Gréin M de Morceaux choisis // Mercure de Frances*, p. 39.

^A **Каллисто** (миф) — нимфа из Аркадии, подруга Артемиды Зевс возлюбил ее. а впоследствии превратил в медведицу. После того как ее убил охотник, Зевс вознес ее на небо, и так возникло созвездие Большой Медведицы.

241

щее существо научается одушевляться внутренней жизнью, оно учится переживать упорядоченное время, без порывов и толчков. Таково *ночное время*. Греза и движущееся тело предоставляют нам в этом образе доказательство своей согласованности во времени. Время дня, пронзенное тысячью пятен, рассеянное и утраченное в безудержности поступков, вновь и вновь ощущаемое плотью, предстает во всей своей суетности. Существо, грезящее тихой ночью, обретает чудесную ткань *времени, погруженного в покой*.

Переживаемое в таких грезах созвездие уже становится скорее гимном, нежели образом. И петь этот гимн может только «литература». Это гимн, лишенный ритма, голос без звучания, движение, трансцендировавшее собственные цели и обнаружившее подлинную материю медлительности. Мы услышим музыку сфер, когда накопим достаточное количество метафор, разнообразнейших метафор, т.е. когда будет восстановлена живая роль воображения как вожатого, ведущего человека по жизни.

Стоит лишь прочесть «Вакханку» Мориса де Герена, сделав упор на темы воздушного и динамического воображения, как мы поймем, что это — пример произведения, в котором нет ничего от вдохновенности античностью, наоборот, оно в высшей степени современно и жизненно. В последних строках этой поэмы мы можем уловить воздействие неназванного образа, непривлекательного по форме и реализующегося не иначе как путем воображаемой индукции. Это как раз и есть чисто динамическая индукция созвездия. Посредством нее грезовидец сливается с движением и судьбой звездного неба: «Я поднимался по следам этой вакханки, которая шла перед нами, будто Ночь, — и вдруг обернувшись, чтобы призвать тени, она устремилась к Западу...» (p. 51).

IV

Чтобы как следует убедиться в динамической красоте рассмотренного гереновского образа, возможно, лучше всего сопоставить с ним какой-нибудь безудержный образ вроде тех, что в изобилии рассыпаны по «Кораблю» Элемира Буржа: «Я говорю с тобою, о ты, влекущий среди

242

звездных бездн эту птицу-коня с орлиными перьями. Несомненно, раз я слышу твои крики, мои вопли дойдут до тебя. Кто же ты, о воин? Человек? Бог? Демон-посредник? Отвечай же! Какой небесный враг устремляет сквозь Уран пламенные следы твоего полета? Живешь ли ты в мире с землею? Несешь ли ты на кончике копья резню и ужас?» (р. 45). А вот и этакий чересчур раскаленный Беллерофонт^А: «Ох-ох-ох! Мой щит, на котором извивается пылающий змей молнии, жжет мою плоть до костей. Огненная звезда, вспыхнувшая на гребне моего бронзового шлема, прилипла к моему кипящему мозгу... Мои глаза вылезают из орбит. Я задыхаюсь...» (р. 47). Если мы вынесем суждение об этой фабрике «уранических монстров», применяя принцип, который Морис Буше с большой пронизательностью называет четырьмя измерениями поэтического слова: смыслом, семантическим ореолом, модальностью и эпохой, то можно отметить, что Беллерофону Элемира Буржа недостает этой имеющей четыре измерения глубины. Здесь — в противоположность гереновской «Вакханке» — традиция смешивает эпохи. Все аллюзии — книжные. Неистовое движение не следует склонности ночи. Онирические смысл и ореол отсутствуют до такой степени, что в душе читателя никакие грезы возникнуть не могут. Похоже, Элемир Бурж не пережил в воображении силы уранотропизма, столь характерные для настоящих грезовидцев ночи.

Мягкий сияющий свет звезд навеивает, кроме прочего, одну из наиболее устойчивых и распространенных грез, грезу о взгляде. Все ее аспекты можно охватить одной формулировкой: *в царстве воображения все, что блестит, становится взглядом*. Наша потребность в близком общении столь велика, а созерцание настолько естественно превращается в доверие, что все, на что мы смотрим страстным взглядом, — в несчастье или охваченные желанием

^А **Беллерофонт** (миф) — герой из Коринфа, сын Посейдона. Прославился битвой с Химерой и укрощением Пегаса, стал царем Ликии.

243

— отвечает нам взглядом интимным, исполненным сострадания или любви. Когда же в безмянном небе мы «цепляемся» за какую-нибудь звезду, она становится *нашей* звездой, мерцает для нас, а вокруг ее огонька возникает нечто похожее на слезу: воздушная жизнь облегчает нам земные тяготы. И тогда кажется, будто звезда приходит к нам. Напрасно разум твердит нам, что она затеряна в беспредельности: греза об интимности приближает ее к нашему сердцу. Ночь изолирует нас от земли, однако приносит нам сны о единении с воздушной стихией.

Психология звезды и космология взгляда могут выстраивать длинные цепи взаимно обратных теорем. Они предстают в любопытном воображаемом единстве. Анализ такого воображаемого единства потребовал бы подробных исследований. Бесчисленные его примеры можно черпать в поэтических произведениях всех стран и времен. Приведем лишь одну страницу, где греза о взгляде звезды достигает необыкновенной космологической мощи. Этот пример мы позаимствуем из творчества О. де Милоша¹. В «Послании к Сторжу» — после раздумий о беспредельных расстояниях при созерцании *звездного пространства* — внезапно приводится следующее доказательство взаимности взглядов: «В нашем убогом астрономическом небе я знаю две странно пылающие звезды, двух верных подруг, прекрасных и чистых; мне казалось, что невообразимое расстояние отделяет их друг от друга. И вот когда на днях вечером большой ночной мотылек упал с лампы на мою ладонь, я с нежным любопытством стал вопрошать эти пылающие глаза...»

Да-да, две звезды-близнецы для нас — уже взгляд, который смотрит на нас, и столь же верно обратное утверждение: сколь бы ни были чужды нашей жизни два глаза, устремляющие на нас взгляд, они всегда распространяют в нашей душе некие звездные флюиды. Они мгновенно прекращают наше одиночество. Видение и взгляд взаимно обмениваются здесь динамизмом: мы воспринимаем взгляд и отдаем его. Расстояния больше нет. Бесконечность союза устраняет бесконечную величину. Мир звезд трогает нашу душу: это мир взгляда.

¹ *Milosz O. V. de Ars Magna, p. 16*

Глава 8. Облака

Игра облаков — в высшей степени
поэтическая игра природы
(*Новалис* Фрагменты)

I

Среди «поэтических объектов» облака считаются наиболее ониричными. Это предметы ониризма, охватывающего душу среди бела дня. Они вызывают грезы несложные и эфемерные. Какое-то мгновение мы проводим в облаках и возвращаемся на землю под беззлобные насмешки позитивно настроенных людей. Ни один грезовидец не приписывает облаку серьезного смысла прочих небесных «знамений». Короче говоря, грезам об облаках свойственна особая психологическая черта: это *безответственные грезы*.

Наиболее доступный аспект этих грез — как часто отмечали — непринужденная игра формами. Облака — материя для воображения ленивого месильщика. В грезах мы представляем их, как легкую вату, которая сама себя обрабатывает. Грезы — как это часто делает и ребенок — повелевают изменчивым явлением, отдавая ему приказ, который уже выполнен или вот-вот будет выполнен: «Толстый слон! А ну вытяни хобот!» — говорит ребенок вытягивающемуся облаку. И облако повинуетс¹.

Чтобы воздать должное значению облака в религиоз-

¹ *Tieck L. Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein 1853 T XXIV, p. 9* Презабавнейшие шутники эти облака
245

ных темах Индии, Берген^A совершенно справедливо пишет: «Облако, в котором заточены воды, облако, не только ревущее и струящееся, но еще и подвижное, кажется, предлагает себя само для зооморфных игр»¹. Если зооморфизм ночи находит устойчивость в созвездиях, то древний зооморфизм пребывает в процессе непрерывного преобразования в облаках. Грезовидец всегда находит облако, чтобы преобразить его. Облако помогает нашим грезам о преобразении.

Авторитарному характеру грез, который проявляет себя, как наиболее *немотивированная* из творческих способностей, до сих пор уделяли недостаточно внимания. Такие грезы создаются взглядом. Если над ними задуматься, они могут высветить близкие взаимоотношения между волей и воображением. По отношению к этому миру изменчивых форм, где *воля к видению*, преодолевая пассивность зрения, проецирует простейшие существа, грезовидец — хозяин и пророк. Он — *пророк минуты*. Пророческим тоном он изрекает то, что сию минуту творится у него на глазах. Если же в каком-нибудь уголке неба материя не слушается, то в другом его месте иные облака уже заготовили наброски, которые *воображению-воле* остается только завершить. Наше воображающее желание «прилепляется» к некоей воображаемой форме, заполненной воображаемой материей. Разумеется, для грез о чуде все стихии пригодны, и весь мир может оживать по велению магнетического взгляда. Но именно в случае облаков такая работа становится сразу и грандиозной, и легкой. В этих шаровидных скоплениях все вертится сколько душе угодно; скользят горы, обрушиваются, а затем и успокаиваются лавины, раздуваются, а затем и пожирают друг друга чудовища — вся вселенная упорядочивается по воле и воображению грезовидца

Иногда рука лепщика сопровождает грезы о замесе до самых небес. Греза «прикладывает руки к тесту»^B в гигантском демиургическом труде. Жюль Сюпервьель^A в эссе «Пить

^A **Берген**, Абель (1838—1888) — франц лингвист и востоковед. Осн. труды *Ведическая религия согласно гимнам Ригведы (1877—1883), Учебник санскрита (1884)*

¹ *Bergaigne A. La Religion védique T. 1, p. 5.*

^B «Приложить руки к тесту» — фразеологизм, означающий «решительно приняться за работу»

246

из источника» созерцает в небе Уругвая животных более прекрасных, нежели звери из пампы, и «они не умирают. Вы видите, что они лишь исчезают без всяких страданий у вас на глазах. Их очертания неустойчивы, всегда беспокойны, и я бы сказал, что их очень приятно ласкать, если бы это не было сущим безумием! Облака...» И Кристиан Сенешаль, цитирующий этот текст, добавляет: «Этот отрывок следует запомнить и присоединить к многочисленным примерам овладения миром с помощью рук. У Ж. Сюпервьеля есть талант ласкать облака подобно скульптору, моделирующему рукой очертания, которых не видит никто, кроме него»¹. Кристиан Сенешаль справедливо призывает литературную критику не ограничиваться

обычным разделением воображения на зрительное и слуховое: это грубое различие не учитывает массы исполненных глубины знаков воображаемой жизни, множества непосредственных динамических интуиций (р. 53). Без должного динамического воображения, сформированного динамизмом руки, как поймем мы такие стихи Сюпервьеля:

Les mains donnèrent leur nom au soleil, à la belle journée
Elles appelèrent «tremblement» cette légère hésitation
Qui leur venait du coeur humain à l'autre bout des veines chaudes.

(Miracle de l'Aveugle)

(Руки дали имя солнцу, прекрасному дню,
Они назвали «трепетом» эту легкую дрожь,
Проходившую по ним из человеческого сердца
к другому концу горячих вен.)

(Чудо о слепом)

Или вот еще — в стихотворении «Любовь и руки»

Et tenant dans mes mains vos paumes prisonnières Je referai le monde et les nuages gris.

(И, держа в своих руках ваши плененные ладони, Я воссоздаю мир и серые облака.)

^A **Сюпервьель**, Жюль (1884—1960) — франц поэт, романист и эссеист. ¹ *Sénéchal Ch. Jules* *Supervielle, poète de l'univers intérieur*, p 142.

247

Эти тексты для нас тем более важны, что мы можем усмотреть в них доказательство необходимой связи руки с *земной* стихией; она не обязательно соотносится с геометрией осязаемого, «сподручного» и прочного объекта. Лепщик облаков с громадными руками может оказаться специалистом по воздушной материи. И как раз в книге Сенешаля предпринята попытка показать, что Жюль Сюпервьель (р. 41) — личность, «жаждущая схватить *руками* невидимый мир, [личность, которая] от этого не становится менее способной к самой что ни на есть воздушной и утонченной *фантазии* и к *грезам*, в высшей степени свободным от диктата земли»¹.

Образы Сюпервьеля воистину творятся плавным и медленным ощупыванием; они приглашают читателя, в свою очередь, заняться их созиданием, не довольствуясь «готовыми фактами» зрения. Так, в «Родном городе»^A читаем:

Dans la rue, des enfants, des femmes
A de beaux nuages pareil,
S'assemblaient pour chercher leur âme
Et passaient de l'ombre au soleil²
(На улице дети, женщины,
Подобные прекрасным облакам,
Собрались, чтобы отыскать свою душу,
И вышли из тени на солнце.)

Тот, кто поймет этот *стих динамически*, ощутит, как его руки *придают форму пуху*. Сначала в один прекрасный летний день он достанет со дна корзины забытый клочок. В своих грезех о разбухании, о проникновении воздуха в слишком уж сгущенную материю он наполнит увеличивающуюся в объеме материю полагающейся ей дозой бело-

¹ Лепщик облаков имеет большое преимущество перед «земным» в том, что космическая материя сверхизобильна Он может громоздить **Пелион** на Оссу Так, у *Лукреция* (VI)..

Ты посмотри как-нибудь, как горам подобные тучи,
В воздухе мчатся вперед, накреньясь под натиском ветра,
Кучами в небе сошлись, напирая одна на другую
(*Лукреций. О природе вещей* Пер. Ф.А. Петровского М, 1983, с. 206.)

^A Стихотворение из сборника «Тяготение», опубликованного в 1925

² *Supervielle J. Gravitations*, p. 159.

248

го свечения; грезить он будет о ягненке, о ребенке, о небесном лебеде. И тогда лучше поймет одну из предшествовавших строк:

Les palmiers trouvant une forme
Où balancer leur plaisir pur
Appelaient de loin les oiseaux.
(Пальмы, обретшие форму,
Позвали издалика птиц,
Чтобы они раскачивали свое чистое удовольствие.)

Совершенно так же облако зовет разнообразные легкие хлопья, всевозможные белые пушинки и белоснежные крылья. Греза о прядильнице «наматывается» на небесное веретено. Стоит лишь прочесть сказку Жорж Санд «Прядильщица облаков», и мы увидим, что секрет или

надежда грезящей прядильщицы — выпрясть ткань, тонкую, словно облака, смягчающие и просеивающие небесный свет¹.

Этот образ получил дальнейшее развитие у Д'Аннунцио:

Последние облака, легкий уток, по которому проходит растущая нить луны подобно золотому челноку.

Воздушный челнок беззвучно выполняет свою работу: то он прячется, то вновь искрится меж редкими нитями.

Безмолвная и задумчивая женщина наблюдает за ним в небесах, и ее чистые глаза глядят дальше — дальше жизни, но напрасно! (Poésies. Élégies romaines. Trad. Hérold, p. 244).

Образ птиц — зачастую ласточек — ткущих незримые нити в голубом небе, предстает как синтез окрыленного движения и облачных крыльев. Так, в «Нехристе из Соаны»^A читаем: «И голоса птиц... как будто сплели сеть из

¹ Ф.Л. В. Шварц (См.: *Schwartz FL W.* Wolken und Wind, Blitz und Donner. Berlin, 1879, p. 5) отмечает многочисленные мифы, в которых облачная материя прядется. Шварц полностью доверяет натуралистической мифологии и помещает на небо трех парок: трех прядильщиц, представляющих Зарю, День и Ночь.

^A Роман немецкого писателя, лауреата Нобелевской премии по литературе за 1912 год Герхарта Гауптмана (1862—1946) «Нехристь из Соаны» написан в 1918 году.

249 своих невидимых, бесконечно тонких нитей над углублениями долины могучих утесов... И разве не было чудом то, что всякий раз, когда этот уток исчезал или рвался, его восстанавливало нечто напоминающее неутомимые, стремительно летящие челноки? Где же были маленькие крылатые ткачи?»¹

Когда мы, занимаясь самообразованием по темам воздушного воображения, прочтем такого рода страницы, где образы, возможно, покажутся чуть более назойливыми, чем необходимо, мы окажемся лучше подготовлены к наслаждению поразительно тонким воздушным очарованием «Прядильщицы» Поля Валери. Кажется, будто малая толика небесной материи сошла на землю поработать:

Assise, la fileuse au bleu de la croisée

.....
Lasse, ayant bu l'azur...

.....
Un arbuste et l'air pur font une source vive
Une tige, où le vent vagabond se repose,
Courbe le salut vain de sa grâce étoilée,
Dédiant magnifique, au vieux rouet, sa rose.

(В синеве за оконным переплетом сидит прядильщица

.....
Утомленная и упоенная лазурью...

.....
Кустик и чистый воздух образуют живой источник

.....
Стебель, у которого отдыхает бродячий ветер,
Склоняется, гордо приветствуя ее звездную грацию,
Посвящая свою великолепную розу
сидящей за старым веретеном.)

В каждой строфе — дуновение чистого ветерка, веяние голубого воздуха, отдыхающие клочья облаков...

¹ Hauptmann G. *Le mécréant de Soana*. Trad., p. 107.

250

II

Эту формальную мощь аморфного, ощущаемую нами в действии в «грезе об облаках», эту тотальную непрерывность деформации следует воспринимать посредством настоящей динамической сопричастности. «От облака до человека недалеко — если через птицу», — сказал Поль Элюар¹. Конечно, при условии сцепления линейного птичьего полета, с полетом катящимся, с полетом шарообразных форм, с легкими круглыми шариками. Непрерывность динамизма устраняет прерывность неподвижных существ. Вещи сами по себе четче выделяются и кажутся более чуждыми субъекту, когда они неподвижны. Когда же они начинают двигаться, то приводят в волнение наши спящие желания и потребности. «Материя,

движение, потребность, желание неотделимы друг от друга. Честь жить на свете заслуживает того, чтобы мы стремились животворить», — делает вывод Поль Элюар. И внезапно, выражаясь языком Сюпервьеля, при созерцании медленного движения облаков мы узнаем «то, что происходит по ту сторону неподвижности». С онирической точки зрения, движение более однородно, нежели объект. Оно сочетает разнообразнейшие предметы. Динамическое воображение «направляет в одно и то же движение», а не «кладет в один и тот же мешок» разнородные предметы, и вот уже у нас на глазах формируется и объединяется целостный мир. Когда Элюар пишет (там же, р. 102): «На столе мы часто видим облака. Но также часто видим стаканы, руки, трубки, карты, плоды, ножи, рыб и птиц», — его онирическая инспирация действует так, что подвижные предметы образуют рамку, куда вставлены предметы неподвижные. В начале грезы — облака, в конце — рыбы и птицы: все это — индукторы движения. Облака на столе в конце концов взлетают и начинают плавать вместе с птицами и рыбами, а перед этим вызывают плавное движение инертных предметов. Первая задача поэта — «снять с якоря» ту материю внутри нас, которая желает грезить.

В наших бесконечных грезях, рождающихся при созерцании неба, облака порою спускаются на каменный стол

¹ *Éluard P. Donner à voir, p. 97*

251

или к нам на ладони, и кажется, будто все предметы слегка закругляются, а кристаллы покрываются белой полутьной. Мир приобретает наше измерение, небо спускается на землю, наши руки касаются неба. Руки Сюпервьеля собираются обрабатывать облака. В грезящих руках Элюара облака преобразуются сами. Если литературная критика не может понять такое количество стихов, написанных авторами нашего поколения, то это потому, что она выражает о них суждение как о мире форм, тогда как они представляют собой мир движения, поэтического становления. Литературная критика забывает великий урок Новалиса: «Поэзия — это искусство психического динамизма», «*Gemütsregungskunst*»^A (цит. по: *Spénlé. Novalis, 1903, p. 356*). Так оставим же суету форм и преодолеем игру, которую сами же и описали. Облако — медлительное и округлое движение; белое, бесшумно обрушивающееся движение пробуждает в нас жизнь, наполненную воображением мягким, округлым, тусклым, безмолвным, «пушистым»... В своем упоении динамизмом воображение пользуется облаками как эктоплазмой, повышающей наше чувство подвижности. В конечном счете ничто не может противостоять приглашению к путешествию, которое мы получаем от облаков, непрерывно проплывающих на большой высоте в голубом небе. Грезовидцу кажется, что облако может все унести с собой: и горе, и металл, и крик. И даже о запахе земляники Сюпервьель спрашивает:

Comment l'emporterait-on lorsqu'on n'est qu'un nuage Avec les poches trouées?

Mais rien ne semble étonnant à ce peu de rien qui glisse. Rien ne lui est si pesant qu'il ne puisse l'embarquer.

(Как оно унесет его, если оно — всего лишь облако

С дырявыми карманами?

Но ничто не кажется удивительным

этому скользящему пустячку.

И нет такой тяжести,

которую облако не могло бы на себя погрузить).

^A **Gemütsregungskunst** — нем искусство передачи настроения.

252

В другом стихотворении Сюпервьеля проворные люди, которым наскучило тяготение, грузят на облако всю вселенную:

Des trois mâts s'envoleront quelques vagues à leur flancs

Les hameaux iront au ciel, abreuvoirs et lavandières,

Les champs de blés dans les mille rires des coquelicots;

Des girafes à l'envi dans la brousse des nuages,

Un éléphant gravira la cime neigeuse de l'air;

Dans l'eau céleste luiront les marsouins et les sardines,

Et des barques remontant jusqu'au sourire des anges...

(Gravitations, p 202)

(Три мачты взлетят с несколькими волнами по краям,

Деревушки взойдут на небо, водопои и прачки,

Поля злаков с тысячей усмешек маков;

Жирафы побегут наперегонки к щеткам облаков,

Слон вскарабкается на снеговую вершину воздуха;

В небесной воде засверкают морские свиньи и сардины,

И лодки поднимутся до самых улыбок ангелов...)

Страница заканчивается пробуждением мертвых. Их влечет воздушная динамика живых, ведомых облаками, возносящимися в голубое небо. И тогда, как говорила графиня де Ноайль: «Лазурь, волна, почва, все взлетает».

Облако может восприниматься и как вестник^A. Порою — у индийских поэтов — сообщает нам де Губернатис (*La mythologie des plantes*. Т. I, р. 240), оно «изображается как уносимый ветром лист», а в примечании тот же автор добавляет: «Шиллер в "Марии Стюарт", несомненно, испытал влияние стародавнего народного поверья, когда обратил к облаку обеты и горестные слова плененной королевы».

III

У того, кто пожелает отрицать роль динамического воображения в воображаемой жизни, достаточно спросить: в чем разница между облаком тяжелым и облаком легким,

^A См., например, поэму Калидасы «Облако-вестник».

253

облаком, которое нас гнетет, и облаком, которое манит нас в высочайшие дали небес. С одной стороны, применяя непосредственно явленную диалектику, мы вспомним слова Сюпервьеля: «Все для меня облако, и я в нем умираю», с другой же — первое, открывающее бодлеровский сборник стихотворение в прозе:

— Так что же ты любишь, странный чужеземец?

— Я люблю облака... проплывающие облака... вон там... чудесные облака!^A

Одно облако нас влечет, а другое — гнетет — и все это «просто так», без всяких объяснений. Гром вовсе не нужен для того, чтобы от туч — как во время зловещей бури в «Принцессе Малене»^B — содрогнулся весь проклятый замок, от «погребка до чердака»¹. Темной тучи достаточно для того, чтобы беда *нависла* над всем мирозданием.

Чтобы объяснить ощущение удушья, причиняемое низким небом, мало связать между собой понятия «низкого» и «тяжелого». Причастность воображения здесь гораздо глубже; тяжелая туча ощущается как небесный недуг, как болезнь, сражающая грезовидца наповал и приносящая ему смерть.

Для понимания воображаемой сущности низкого и тяжелого облака следует соотнести ее с поистине активной функцией воображения облаков. В позитивном аспекте функция воображения облаков — приглашение к взлету. «Нормальные» грезы наблюдают за облаком, как за субстанциальным подъемом, завершающимся высочайшей сублимацией, растворением в зените голубого неба. Ведь настоящие облака, облака мелкие, растворяются или распадаются в вышине. Невозможно представить себе небольшое облачко, которое исчезло бы при падении. Маленькое и легкое облачко — это наиболее регулярная и непреложная тема вознесения. Оно непрестанно приглашает к суб-

^A Стихотворение «Чужеземец» из сборника «Парижский сплин» (1869).

^B «Принцесса Малена» — наиболее ранняя драма Метерлинка, написанная в 1889 г.

¹ См.: *Maeterlinck M. La Princesse Maleine Acte V*

254

лимации. Так, в книге «Тель» Уильяма Блейка облачко говорит Деве:

Но знай, о девушка: растаяв, я только перейду К десятикратной новой жизни, к покою и любви^A.

Воображение форм, которое часто бывает наивно материалистическим, изображает на гравюрах длинные тропки, теряющиеся в облаках, куда бредут шествия избранных, попадающих на небеса. Однако же у этих образов, осуществляемых воображением форм, на самом деле более глубокое происхождение — из динамического воображения воздуха. Душа, грезящая, созерцающая легкое облачко, видит сразу и материальный образ излияния, и динамический образ вознесения. В таких грезах об исчезновении облака в голубом небе грезящее существо всем своим бытием участвует в некоей тотальной сублимации. Воистину это образ сублимации абсолютной. Это самое дальнее путешествие.

V

Следующая страница из Гёте дает детальный анализ воображения облаков. Кажется, будто после долгих размышлений о трудах английского метеоролога Говарда^B поэт хочет слиться с природой в поэтическом вдохновении. *Stratus*, *Cumulus*, *Cirrus* и *Nimbus* — четыре непосредственных образа, переживаемых в явно выраженной асцензиональной психологии.

STRATUS (лат.) — слоистое облако

Когда с тихого зеркала вод поднимается туман и, развертываясь, будто сплошной стон, луна, сочетающаяся с колышущимися явлениями, кажется призраком, творящим других призраков, тогда, о природа, все мы — забавляющиеся и ве-

^А Пер. С.Я. Маршака // *Блейк У.* Избранные стихи. М., 1982, с. 348. Башляр цитирует французский перевод: *Blake W.* *Premiers livres prophétiques.* Trad. p. 98.

^В **Говард**, Эдвард Чарльз (1774—1816) — англ. инженер и изобретатель.

255

селящиеся дети! Затем туман поднимается рядом с горой, накапливая слой за слоем; он погружает во мрак ее среднюю часть и может выпасть дождем или подняться в виде пара.

CUMULUS (лат.) — кучевое облако

Если же внушительная масса призвана попасть в верхние слои атмосферы, облако останавливается, превращаясь в великолепную сферу: в своей явной форме оно возвещает возможность действия — и то, чего вы страшитесь, и даже то, что вы испытываете, есть угроза наверху, а внизу — содрогание.

CIRRUS (лат.) — перистое облако

Но благородное побуждение движет его дальше ввысь. Несложное и божественное принуждение становится его избавлением. Скопление облаков рассеивается в клочья, похожие на прыгающих баранов, на слегка расчесанную шерсть. Итак, то, что тихо рождается на этом свете, в конце концов бесшумно стекает в выси: в лоно и в руки отца.

NIMBUS (лат.) — дождевая или снеговая туча

А то, что накопилось в высях, — привлеченное силой земли, низвергается, стало быть, в яростных бурях, развертывается и рассеивается подобно легионам. О деятельная и терпеливая судьба земли! Но возведите свои взоры ввысь вместе с образом: слово нисходит, ибо оно описывает; дух же хочет подняться туда, где он вечно пребывает.

Nota bene

И после того, как мы проведем эти различия, мы должны будем приписать дары жизни отделенному от нее явлению и наслаждаться непрерывностью жизни.

А потому, если живописец или поэт, ознакомившийся с анализом Говарда, созерцает и наблюдает атмосферу в утренние часы, ее характер останется прежним, но воздушные миры придадут ей нежные и утонченные оттенки, — он должен их улавливать, чувствовать и выражать¹.

¹ См.: *Goethe I.-V. Œuvres Complètes.* Trad. Porchat. XXVII, I, p. 315.

256

На этой странице смесь абстрактных идей с образами может привести читателя в замешательство. Но, присмотревшись более пристально, мы изумляемся многосторонности воображаемой сублимации облака. И как раз подвергая эту многосторонность дальнейшему развитию, мы проникаемся настоящим сопереживанием жизни облаков. Так, грезы могут обнаружить различие между *перекатывающимся кучевым облаком и кучевым облаком грохочущим*: различие между игрой и угрозой¹. В *Дождевой туче*, медлящей выпасть осадками на землю или подняться, стало быть, содержатся различные грезы в стадии подготовки. Как бы там ни было, по прочтении Гёте следует признать, что грезы об облаках не полностью доступны анализу воображения форм. Грезы об облаках указывают на более глубокую сопричастность; они приписывают облаку материю кротости или угрозы, способность к действию или к тихому исчезновению.

Кажется, будто Гёте стремился положить объективные познания в самую основу своих поэтических образов.

Грезы об облаках порою позволяют нагромождать самые разнородные образы. Так, грозовое небо с его движением, грохотом, молниями показано в двух небольших строфах одного стихотворения Н. Ленау^А («Корчма в степи», строфы 10—11): облака — это табуны, тучи собираются, мчась переменным галопом, в то время как ветер, хороший конюх, гонит их, хлеща «бичом молнии». Можно сказать, что созерцание облаков ставит нас перед миром, в котором столько же форм, сколько и движений; движения творят в нем формы, формы находятся в движении, а движение всегда деформирует их. Это вселенная форм в непрерывном преображении.

¹ К примеру, в радостных грезах Жюль Лафорга есть ощущение, что облако — это движение, в результате чего появляются такие строки: «КУЧЕВОЕ ОБЛАКО: Вялая качка, которую дрожащий ветер...

Устраивает в погожий вечер..»

(*Œuvres Complètes* 1, p 73)

^А **Ленау**, Николаус (Николаус Нимби фон Штреленау) (1802—1850) — австр. поэт-романтик, автор многочисленных песен, поэм «Фауст» (1836) и «Дон-Жуан» (1844) и эпопеи «Альбигойцы» (1838—1842).

257

Самые разнообразные поэтические темпераменты могут нежно любить то, что Бодлер назвал «метеорологическими красотами»¹. Анализируя небо у одного пейзажиста, Бодлер пишет: «Все эти фантастические и светозарные облака, этот хаотический мрак, эти зеленые и розовые громады, висящие друг на друге или друг на друга нагроможденные, эти зияющие

печи, эти небосводы из черного или фиолетового атласа — лоскутного, скатанного или рваного, — эти горизонты в трауре или текущие расплавленным металлом, все это великолепие ударило мне в мозг, словно хмельной напиток или красноречие опиума». И Бодлер, поэт городов, поэт человеческого, внезапно застигнутый могуществом созерцания космоса, добавляет: «Любопытная вещь, при созерцании жидкой или воздушной магии такого рода мне ни разу не пришло в голову посетовать на отсутствие человека».

V

Если провести уточнение, динамическое воображение облака представляется нам единственным средством психологического истолкования поэтических мифов, пользующихся *волшебным ковром* и *магическим плащом*, которые масса сказочников берет в готовом виде — по-настоящему не сообразуясь с законами воображения — среди хлама образов на восточном базаре. Эти авторы всегда торопятся сообщить нам «человеческое, слишком человеческое». С их точки зрения, облако — средство передвижения, которое должно доставить нас в страну, где мы увидим новый акт старой человеческой комедии. Но онирическая мощь путешествия здесь теряется. Тем не менее поначалу этот образ кажется весьма выразительным, и мы ничего не имеем против связанной с ним многословности и усложненности. Но увы! Волшебный плащ изготавливается фабричным способом! Чтобы изучить его функцию в естественной грезе, психолог вынужден ограничиться несколькими замечаниями. Приведем несколько примеров, которых будет достаточно для доказательства отсутствия четких границ между

¹ *Baudelaire Ch. Curiosités esthétiques. Éd Calmann Levy, p. 334*

258

онирическим полетом, путешествием на облаке и волшебным плащом. Тем самым мы лучше уразумеем творческую роль динамического воображения.

В «Мерлине-чародее» Эдгар Кине пишет: чародей «был одет в плащ, обернутый вокруг пояса, и одной из босых ног попирает облака, которые несли его со стремительностью орлов» (*Quinei E. Merlin l'Enchanteur. T. II, p. 26*). Как мы видим, богатство онирических мотивов здесь, несомненно, избыточно. Аналитик, занимающийся воображением, желал бы, чтобы была описана вся история онирического полета начиная с первого удара пяткой о землю; здесь же грезовидец уже расхаживает по облаку; именно от облака он требует движения, и облако само несет его подобно плащу, обернутому вокруг пояса, и плащ этот вскоре становится крылом — и притом орлиным. Здесь в полете участвует все сразу, все объединяется в конгломерат воздушных образов, в пучок способствующих полету сил. Литература, медленно «процеживающая» сначала образы, а потом уже — идеи, предоставила бы нам время просмаковать столь значительные метаморфозы. Здесь же действуют именно чары! И все-таки писатель показывает нам всего лишь чарующую картину. Сам он обладает внутренним опытом такого путешествия, нас же приглашает на это путешествие не более чем взглянуть.

Аналогичные замечания можно сделать и по поводу покрывала Елены во Второй части «Фауста»:

.. ткань в твоих руках — божественна. Воспользуйся неоценимой милостью И улети. Она над миром низменным Перенесет тебя, пока удержишься.

(*Geme И.-В. Фауст Часть II. М., 1982. с. 371* Пер. Б. Пастернака)

Желание пофилософствовать, пожонглировать интеллектуализированными образами не оставляет поэту свободного времени, чтобы он мог пережить собственные грезы онирически. Вот он и отнимает у нас первоимпульсы своих грез. А ведь греза бывает наиболее целебной в тот момент, когда она «снимает нас с якоря реальности».

259

VI

Поскольку в этой работе мы приняли на себя обязательство заимствовать примеры прежде всего из «сознательной» литературы, нам следовало бы оставить за рамками нашей дискуссии превосходную диссертацию Мишеля Бреалья^A, где легенда о Геракле и Какусе представлена как настоящая мифология облачного неба. Известно, что предложенное Бреалем толкование этого мифа, по сути своей, лингвистично. На его взгляд, «небесные коровы — это языкотворчество» (р. 108). В санскрите глагольный корень, от которого образовано существительное *go* (бык), образован от корня, означающего *идти, передвигаться*. Облака же по небу *бегут*. Итак, «называть облака "gavas" идущими», на самом деле метафорой не будет (р. 109). «Язык пока еще неустойчивый и не столь умеренный в выборе слов, назвал два различных объекта по одному и тому же атрибуту: он создал два омонима». Впрочем, заметим, что этот атрибут

представляет собой просто-напросто *движение*. Здесь задействовано именно *динамическое воображение*. Мы, следовательно, имеем основания говорить о *динамической омонимии*.

Читая с ручкой в руках диссертацию Бреалья, мы увидим, что все перипетии легенды о Герионе находят объяснение в феноменах облачного неба. Мифология — это изначальная метеорология.

^А **Бреаль**, Мишель (1832—1915) — франц лингвист, познакомивший Францию со сравнительным языкознанием Переводчик трудов основоположника сравнительного языкознания Ф Боппа (1866—1872) Осн. труд — «Опыт о семантике» (1897).

Глава 9. Туманность

Четверть первого, какие берега видят,
как проплываешь ты безмянными ночами,
о Мать-Туманность...
(*Жюль Лафорг* Автобиографические прелюдии)

I

Греза — это космогония вечера. Каждую ночь сновидец творит мир заново. Всякий, кто умеет отрешиться от забот дня, кто может наделять свои грезы всей мощью одиночества, возвращает грезам их космогоническую функцию. Он ощущает, сколь верны слова О.В. де Милоша: «Физически весь космос течет внутри нас»¹. Космическая греза в полумраке сновидений обладает своего рода первотуманностью, из которой извлекает бесчисленные формы. Если же грезовидец откроет глаза, он обнаружит на небе некое белое ночное тесто — еще более удобное, нежели облака, — и из него можно без конца творить миры. А между тем с какой же легкостью мысль эрудитов приняла космогонические гипотезы современной науки, согласно которым миры возникают из первотуманности! И какой успех вульгаризирующим книгам обеспечивает незамысловатый образ неба, где показаны вихри его туманностей! Причина здесь в том, что таким образом причастно динамическое воображение. Если звезды, которые часто сравнивают с золотыми гвоздиками, являются символами неподвижности, то туманность, например Млечный Путь — каковому внимательный взгляд обязан приписать такую

¹ *Milosz O. V. de Ars Magna*, p. 37

261

же неподвижность, что и звездам, — сделалась в вечернем созерцании темой непрерывных деформаций. Ее образ контаминируется сразу и с облаком, и с молоком В этом млечном свете оживает ночь. В этом воздушном молоке зарождается воображаемая жизнь. Лунное молоко омывает землю, молоко же Млечного Пути остается на небе.

Это небесное истечение Млечного Пути пережил Лафкадио Херн^A. Он дает комментарий к многочисленным японским стихам, посвященным этой «небесной реке», где мы видим, как «водные травы небесной реки склоняются под осенним ветром», и слышим «шум весел ночной лодки на небесной реке»¹. Переживая в противоположном направлении обычную рационализацию тем способом, который следовало бы назвать дерационализацией, он делает вывод: «Я созерцаю Млечный Путь уже не как устрашающую область космоса, бездну которого не в силах осветить сотни миллионов звезд. Я вижу его как... небесную реку. Я вижу рябь его сверкающего потока и облака, блуждающие подле его берегов... И я знаю, что выпадающая роса — это водяная пыль, разбрызгиваемая веслами Волопаса». Так, вне рамок какого бы то ни было объективного познания и вопреки любому благодушному анализу, воображение вновь вступает в свои права, оно приводит в движение самые что ни на есть неподвижные и инертные образы. Оно заставляет течь материю неба. Когда Декарт создаст ученую космологию, где «небеса текучи»^B, в ней можно будет увидеть рационализацию забытых грез.

Итак, в качестве подлинного постулата материального и динамического воображения можно выдвинуть следующую аксиому: *то, что диффузно, никогда не пребывает в неподвижности*. Д'Аннунцио («Мертвый город». Акт III. Сц. II), говорит, что нам кажется, будто «Млечный Путь трепещет на ветру подобно длинному покрывалу». Любое большое и бесформенное скопление производит впечатление чего-

^A **Херн**, Лафкадио (1850—1904) — англ. писатель, получивший японское гражданство и имя Койдзуми Якумо. Автор знаменитой книги «Неизвестная Япония» (1894), одной из первых познакомившей европейцев с этой страной Ранее был журналистом, переводил Гюте и Флобера

¹ *Hearn L. Le roman de la Voie lactée*, pp. 51—61.

^B См. Принципы философии III. § 30—37 и 47.

262

то кишащего. И Виктор Гюго назвал Млечный Путь «небесным муравейником». Если следовать тому же постулату, то для грезящего существа проблеск значительнее света, ибо воображаемой сущностью проблеска является расширение, рассеивание далеко за пределы того, где его располагает первый взгляд. Следовательно, когда мы созерцаем Млечный Путь, воображение может ощущать некую плавную космическую силу. Гюстав Кан^A приводит нам пример этого плавно расширяющегося видения: «Млечный Путь тихо угасал на фоне более

обширного пространства с большим количеством дальних миров, вибрирующего серебра, неизвестности, смутных и нежных обетований»¹. Грезовидец дает себя укачать этим абсолютно воображаемым вибрациям. Он как будто обретает веру, свойственную его дальнему детству. Ночь превращается в набухшую материнскую грудь.

Порою грезы о Млечном Пути в произведении того или иного автора занимают столь важное место, что объясняют целый аспект этого произведения. Так обстоят дела, к примеру, с произведениями Жюль Лафорга, которые можно с легкостью разместить под рубрикой «Литературный космос туманности». Здесь, несомненно, источник его творчества. В «Письмах к другу», которые, кстати, были адресованы Гюставу Кану, читаем: «Считаю необходимым заявить... что перед тем, как сделаться дилетантом и простофилей, я пребывал в Космическом».

В природе Жюль Лафорг любил материю разбухающую и мягкую, а в поэтической алхимии, будучи «сыном Фауста», он познал массу осязаемых трансмутаций:

Si tu savais, maman Nature
Si tu savais comme la Table
De tes Matières est mon fort!
Tu me prendrais comme comptable
Comptable à mort!
(Complainte-placet de Faust fils.)

^A **Кан**, Гюстав (1859—1936) — франц поэт, романист и эссеист. Теоретик символизма и верлибра; автор важных мемуаров по истории символизма ¹ *Kahn G. Le cirque solaire*, p. 110

263

(Если бы ты знала, о матушка Природа
Если бы ты знала, насколько в Таблице
Твоих материй я силен!
Ты назначила бы меня бухгалтером,
Пожизненным бухгалтером!
Жалоба-прошение Фауста-сына.)

Наука говорит нам, что настоящая жизнь началась в море; жизнь же грез началась в своего рода небесном океане. Так, в «Литаниях Нищеты» он вспоминает:

Fecondeurs de soleil, voyageant aux cieux bleux
Un lac incandescent tombe et puis s'éparpille.
(Когда оплодотворители солнца странствовали
по голубым небесам,

Раскаленное озеро упало, а потом — разбрызгалось.)

Вот откуда происходят моря первых геологических эпох...

а потом и стоны лесов и все крики мира:

Oh! tout là-bas, là-bas... par la nuit de mystère,

Où donc es-tu, depuis tant d'astres, à présent...

O fleuve chaotique, o Nébuleuse-mère,

Dont sortit le Soleil, notre père puissant?

(Crépuscule de dimanche d'été. Т. I, p. 41.)

(О! Все вниз и вниз... сквозь таинственную ночь,

Так где же ты теперь после того, как образовалось столько светил —

О хаотическая река, о Мать-Туманность,

Из которой возникло Солнце, наш могущественный отец!

Летние сумерки. Воскресенье. Т. I, p. 41)

Несомненно, космический смысл стихов Лафорга до некоторых читателей может не дойти из-за их разочарованного тона. На взгляд многих, космос Лафорга, рассматриваемый в его субъективных началах, можно назвать космосом мученика. Но пристальный анализ образов позволит уловить истоки терзаний грезовидца в светозарных сгустках, в дурно «взбитых необыкновенными вихрями ночах

264

с тусклыми и медузообразными лунами». Психоанализ сможет без труда систематизировать все эти прилагательные. Мы же объединяем их для того, чтобы продемонстрировать, как разные виды материи заполняют небо грезовидца. Для Лафорга небо — поистине «вместилище грез». Каждую ночь он отправляется туда, «впивая сами звезды, о тайна!» (р. 62), «черная звезды пригоршнями». И именно созерцая Млечный Путь, он повторяет свой наказ: «Станьте плазмой вновь» (р. 63).

На небе, как и на земле, все смутное и округлое вздувается при малейшем вмешательстве грез. Избыточное воображение не довольствуется раздуванием или истечением, оно видит кипение и кипит само. Примером в данном случае будет страница из «Корабля» Элемира Буржа

(Пролог) с чересчур яркими красками и форсированной выразительностью. Из облака «хлещут низвергающимися потоками всё новые золотые вихри; и в открывающихся глубинах трепещут формы божественных зверей: орел, бык, ослепительные лебеди, — их можно мельком уловить среди раскаленной пены и грохочущих и бурлящих золотых паров...». Этот чрезмерный грохот округлой материи слышится при самом что ни на есть спокойном взглядывании в ночь: «Весь эфир разлетается клочьями, осемененный этим червонным снегом». Аналогичное впечатление мы получим и от страницы, на которой Андре Арнивелде грезит о собственной причастности к жизни туманности: «Я видел своеобразный, спазматический и раскаленный хаос, тесто огненных туч, непрестанно меняющих очертания, протяженность и густоту. Пламя заплеталось в косы, образовывало щетину и гривы — и всё это вытягивалось во все стороны, и бешеные потоки, сталкиваясь с холодом пространств, улетучивались или выпадали пламенными дождями»¹. Эти чересчур громкие голоса не дают нам услышать ночное безмолвие. Насколько же лучше силы творения понимает, например, Милош: «Так приблизь же ухо к моему виску и слушай. Голова моя, как камень на космическом перекрестке, как космический смерч. Сейчас вот-вот пролетят черные, неслышные колесницы Мысли. За-

¹ Arnyvelde A. L'Arche 1920, p. 36.

265

тем настанет ужас, подобный излианию первозданной воды. И все это произойдет в безмолвии»¹. В туманности, создающей миры, безмолвно мыслит Ночь, медленно сгущаются первозданные облака. И большой поэт должен сохранить такую медлительность и тишину.

II

При таком созерцании воображаемое могущество и плазма образов обмениваются своими смыслами. Здесь мы обнаруживаем новый пример того, что в предыдущей главе мы называли *обобщенным воображением*, характеризуя образы, где воображаемое и воображающее сплетены столь же неразрывно, как и *геометрическая реальность* с геометрической мыслью в *общей теории относительности*. Способность к воображению фактически сливается в единое целое с обрабатываемыми ею образами, когда грезовидец орудует с небесным тестом. На смену магии, которая обыкновенно стремится воздействовать на мироздание, приходит другая магия, работающая с самим сердцем грезовидца. Экстравертивная и интровертивная магии сочетаются как взаимно обратные величины. Поэзия тотальная, поэзия совершенная, писал Гуго фон Гофмансталь, — «это тело эльфа, прозрачное, словно воздух; это неусыпный вестник, несущий сквозь небеса волшебное слово: пролетая, он овладевает тайной облаков, звезд, вершин и ветров; он в точности передает магическую формулу, которая меж тем смешивается с таинственными голосами облаков, звезд, вершин и ветров»². Итак, вестник составляет единое целое с вестью. Внутренний мир поэта соперничает с мирозданием. «Пейзажи души изумительнее картин звездного неба; они не только наполнены млечными путями, состоящими из миллионов звезд, — жизнь есть даже в их темных безднах, в них заточена бесконечная жизнь, и само ее сверхизобилие делает ее смутной и подавленной. И наступает момент, когда эти бездны, в которых жизнь пожирает сама себя, освещаются, освобождаются, превращаются в млечные пути».

¹ Mitoz O. V. Ars Magna, p. 35

² Hofmannsthal H. von. Écrits en prose, p. 35.

Глава 10. Воздушное дерево

Непрестанно дерево рвется ввысь
и трепещет листьями,
своими бесчисленными крыльями.
(Андре Старес^A Грезы о мраке)

I

Воображаемая жизнь, проникнутая симпатией к растительности, потребовала бы целой книги. Общими ее темами, которым свойственна любопытная диалектичность, стали бы луг и лес, трава и дерево, травянистый и древовидный куст, зелень и колючки, лиана и лоза, цветы и плоды; затем само существо растения: корень, стебель и листья; затем — его становление, отмеченное сезонами цветения и опадания; и, наконец, конкретные растения: злак и олива, роза и дуб, виноград. До тех пор, пока систематическое изучение этих основополагающих образов не предпринято, психологии литературного воображения будет недоставать элементов, которые можно объединить в теорию. Она так и останется в зависимости от воображения визуальных образов, полагая, будто задача писателя — описывать то, что изображает художник. А между тем как не понять, что растительный мир сочетается с миром столь характерных грез, что отдельные виды растений вполне можно назвать индукторами конкретной грезы! «Растительные» грезы — самые

^A **Сюарес**, Андре (Изаак Феликс) (1868—1948) — франц писатель, поэт и драматург Среди произведений «Три мыслителя Паскаль, Ибсен, Достоевский» (1913), «Гете, великий европеец» (1932), «Се человек» (1948)
267

медлительные, самые спокойные, самые успокаивающие. Пусть покажут нам сад и луг, обрыв над рекой и лес — и мы обретем наше первое в жизни блаженство. Растительность верно хранит воспоминания о счастливых грезах. С каждой весной она их возрождает. И кажется, будто наши грезы способствуют более пышному ее развитию, возвращают более прекрасные цветы, цветы, о которых грезит человек. «О лесные деревья, вы знаете тайну своего произрастания под моим покровом, но питаю вас я...»¹.

Однако ботаника грезы не создана. И вот поэзия загромождена фальшивыми образами. Переписываемые вновь и вновь, эти инертные образы наводняют целые произведения; едва ли удовлетворяя «цветочное» воображение. Они перегружают описания, так как авторы полагают, будто ими они эти описания оживляют. Такую перегруженность можно ощутить в этих «Парадус», блестящих и легко пишущихся абзацах, содержащих ученую флору для тренировки рук. Но обозначение цветка его именем как будто можно счесть фамильярностью, мешающей грезам. Цветы, как и прочие существа, нужно сначала любить, а потом уже называть. И тем хуже называть их неправильно. Мы были бы крайне удивлены, если бы кто-нибудь стал заботиться о названиях цветов в своих грезах.

Поскольку мы не в силах навести порядок в этих «зарослях», на этих нескольких страницах нам остается лишь настаивать на глубоком и живом единстве некоторых растительных образов. В качестве примера мы собираемся взять дерево и мы будем изучать его, ограничиваясь принципами материального и динамического воображения, делая особенный упор на образах, по сути своей, воздушных. И разумеется, *земная* сущность дерева и его подземная жизнь должны изучаться воображением земли.

¹ *De La Tour du Pin*^A Psaumes, p 87

^A **Де Ла Тур дю Пен**, Патрис (1911 — 1975) — франц поэт Стремился создать «сумму поэзии», объединяющую «три величайшие игры в мире» — игру Человека наедине с собой, игру Человека в мире и игру Человека перед Богом Успешно завершил первые две части своего грандиозного труда, но третью часть полностью реализовать не сумел
268

II

В главе, посвященной энергетизму Ницше, мы уже продемонстрировали, что *сосна* — с точки зрения воображения — представляет собой настоящую ось динамических грез. Всякий сколько-нибудь значительный любитель динамических грез плодотворно воспользуется этим *вертикальным*, или «*вертикализующим*», *образом*. Прямое дерево — явленная взору сила, уносящая земную жизнь в голубое небо. Де Губернатис приводит сказку, наделяющую смыслом эту вертикализующую силу: «В Ахорне, близ Кобурга, страшный ветер, который наслала колдунья, согнул колокольню одной церкви; все жители окрестных деревень над этим

насмехались; некий пастор, дабы избавить свою деревню от такого позора, привязал веревку (натянув ее между колокольней и сосной, которая будет названа позднее) и, посредством магических заклинаний и проклятий, смог выпрямить колокольню¹. «Как лучше выразить урок динамизма, преподанный сосной»: «Ну-ну, будь прям, как я, — говорит дерево изможденному грезовидцу, — распрямись!».

Дерево объединяет и упорядочивает самые разнообразные стихии. «Сосна, — утверждает Клодель — возвышается, прилагая усилия, — и между тем как она цепляется за землю коллективной хваткой своих корней, ее сложно устроенные и расходящиеся ветви, постепенно смягчающиеся вплоть до хрупкой и чувствительной ткани листьев, посредством которых она ищет точку опоры в самом воздухе и свете, образуют не только ее "жест", но и ее основное действие, и условие ее разрастания»². Невозможно передать более сжато жест дерева, его основное вертикально направленное действие, его «воздушный и подвешенный» характер (р. 152). Оно настолько вертикально, что наделяет устойчивостью даже воздушную часть вселенной.

В слегка шутовском эссе «О безумии^A у растений» Франсис Жамм проникается древесной прямизной: «Я думаю о деревьях, находящихся в непрерывном поиске равновесия в

¹ *De Gubernatis H. La Mythologie des Plantes Paris, 1882 T II, p 292*

² *Claudiel P. Connaissance de l'Est, p 148*

^A Обыгрываются два значения слова folie — «безумие» и «буйство» в смысле «буйная поросль», «разрастание»

269

воздухе... Такова, например, жизнь смоковницы: она напоминает жизнь поэта: поиски света и трудность *удержаться*».

Есть яблони, которые, предпочитая красоту своих плодов удержанию равновесия, ломаются Они безумны¹

Как бы там ни было, эта вертикальная жизнь может способствовать оживлению излюбленных тем у самых разнообразных типов воображения независимо от того, является ли последнее огненным, водным, земным или воздушным. Одни — вроде Шопенгауэра — грезят о подземной жизни сосны. Другие — о гневном шелесте игл и шуме ветра. Иные ярко ощущают победу воды в жизни растения; они «слышат», как древесные соки вздымаются вверх по стволу. При таком преувеличенном ощущении растительной жизни герой одного романа Герхардта Гауптмана «дотрагивается до ствола каштана» и чувствует, как «от этого в нем поднимаются питательные соки»². Есть и такие, кто как бы инстинктивно ощущает, что дерево — отец огня; они без конца грезят о горячих деревьях, в которых готовится блаженство горения: о потрескивающих в костре лаврах и самшитах, об извивающихся в пламени побегах виноградной лозы, о *смолах*, материи огня и света, — их аромат сам по себе жжет знойным летом.

Вот так один и тот же предмет природы может отобразить «полный спектр» типов материального воображения. Разнообразнейшие грезы объединяются вокруг одного и того же материального образа. Тем более поразительно то, что все эти разнообразные грезы, обращаясь к образу высокого и прямого дерева, претерпевают определенную переориентацию. Свой первообраз навязывает психология вертикальности.

Даже таким мотивам, которые пробуждаются обработкой древесины, не удастся устранить образ живого дерева. В своих волокнах древесина всегда хранит воспоминание о собственной вертикальной энергии, и нужна ловкость, чтобы бороться против направленности древесных узоров, против волокон дерева. К тому же для некоторых видов психики древесина представляет собой своего рода пятую стихию — пятую разновидность материи, — и не столь уж

¹ См . *Jammes F. Pensee des Jardins, 1906, p. 44*

² *Hauptmann G. Le mécréant de Soana, p. 106*

270

редко, например в восточных философиях мы встречаем дерево как одну из фундаментальных стихий. Но такое обозначение предполагает обработку древесины; по нашему мнению, оно взято из грез *homo faber'a*. Психологии трудящегося оно придает дополнительный оттенок. Поскольку в данной работе мы ограничиваемся психологией грез и сновидений, нам придется признать, что древесина не имеет большого значения для глубинного ониризма. Если деревья и леса играют громадную роль в нашей ночной жизни, то сама древесина вряд ли в ней фигурирует. Сновидение не инструментально, оно не пользуется никакими *средствами*, оно непосредственно обитает в царстве *целей*; оно воображает непосредственно стихии и прямо переживает их стихийную жизнь. В своих сновидениях мы

плывем без корабля или плота, не давая себе труда выдолбить лодку в стволе дерева; в сновидениях стволы деревьев всегда полны; ствол дерева всегда готов нас принять, чтобы мы, вытянувшись, заснули долгим сном, уверенные, что пробудимся бодрыми и молодыми.

А потому дерево — это существо, которое глубокий сон не склонен калечить.

III

А теперь проследим за нашей грезой образов дерева.

Как быстро эти образы становятся равнодушными к формам! Ведь у деревьев такие разнообразные формы! У них столь сложные и не похожие друг на друга ветви! Тем более поразительным покажется единство их сущности и то, что по существу является единством их движения, их осанкой¹.

Это *единство сущности*, на первый взгляд, несомненно объясняется отдельностью ствола дерева. Однако воображение не довольствуется этим единством изоляции, фор-

¹ Впрочем, необходимо заметить, что «форма» дерева в литературе непередаваема. Действительно, никто даже не пытается ее изображать. Когда же садовник — *homo faber* с ножницами — притязает на то, чтобы придать геометрическую форму тису или туе, грезы воспринимают это как насмешку. Если механическое, приделанное к живому, уже смешно, то геометрическое, приделанное к растительному, сверхсмешно. Именно так сформировалось то, что Ницше называет «рококо в садоводстве» (Утренняя заря § 427)

271

мальным и внешним. Дадим своему воображению возможность свободно грезить и переживать свои образы — и постепенно мы ощутим в самих себе, что дерево, существо статическое *par excellence*, получает от нашего воображения чудесную динамическую жизнь. Глухой, медлительный, необоримый порыв! Покорение легкости, создание летающих предметов, воздушных и трепещущих листьев! О как же любит материальное воображение это всегда прямое существо, это существо, которое никогда не ложится! «Только дерево и человек в природе вертикальны: они образуют один тип существ»¹. Дерево — всегдашний образец героической прямизны: «Что за Эпиктетты эти сосны... Как мучит жажда жизни этих тощих рабов, и как они умеют выглядеть довольными судьбой в беде!»².

Этот-то вертикальный динамизм и формирует фундаментальную диалектику растительного воображения, диалектику дерева и травы. Какими бы распрямленными ни выглядели зонтичные в пору сенокоса, они не нарушают горизонтальной линии большого луга. Когда все они в цвету, они выглядят, словно пена моря зелени, плавно колышущейся утром. Только дерево, с точки зрения динамического воображения, решительно сохраняет вертикальное постоянство.

IV

Но чтобы как следует ощутить действие воображаемой силы, самое лучшее — каким бы парадоксальным это ни казалось — застать ее в момент наиболее плавного пробуждения, в ее наименее настойчивом действии, которое можно назвать в высшей степени «начинательным». Вместе с динамикой дерева мы собираемся рассмотреть с этой точки зрения одну из самых медленных и дружественных нам индукций — внушаемую грезовидцу, спокойно прислонившемуся к дереву.

Перечитаем эту рильковскую страницу: «По своему обыкновению он прогуливался с книгой в руках, и в один прекрасный момент обнаружил, что обрел точку опоры там,

¹ Claudel P. *La Connaissance de l'Est*, p 148

² Gasquet G. *Il y a une volupté dans la douleur*

272

где раздваивалось встреченное им деревце, приблизительно на высоте его плеч, — и тотчас же в этом положении он ощутил такую приятную поддержку и такой переполняющий покой, что так и застыл, бросив читать, в почти бессознательном созерцании, вставленный в природу, будто в оправу...»¹. Так начинается чисто динамическое созерцание — как спокойный обмен силами между грезовидцем и космосом, когда под грезящим взглядом ничто не обретает ни цвета, ни контура, под взглядом, с полным основанием названным *отсутствующим*. «Было такое ощущение, как будто изнутри дерева в него проникли почти неощутимые вибрации.. Ему казалось, будто его никогда прежде не одушевляли более нежные эмоции; тело его ощущало примерно то же, что и душа: оно впало в состояние, когда в него изливались такие флюиды, какие в реальности, учитывая обычную беспримесность чисто физических условий, совершенно невозможно ощутить. К этому впечатлению добавлялось еще и то, что в первые мгновения ему не удавалось как следует определить орган чувств, посредством которого он получал весть — сразу и такую малую, и такую громадную; к тому же состояние, навеваемое

ему этой вестью, было столь совершенным и непрерывным, хотя и отличным от всех остальных, но столь непредставимым как углубление или обострение уже пережитых событий, что — вопреки всему этому очарованию — невозможно было даже помыслить, чтобы назвать его наслаждением. Ну и пусть. Приложив старания объяснить самому себе именно самые неуловимые впечатления, он настойчиво спросил себя, что все-таки с ним произошло, и почти тотчас же отыскал удовлетворившее его выражение, сказав себе, что его унесла другая сторона природы» (р 110). Изумительная страница, где герой, успокоившись от того, что нашел в высшей степени нехитрую опору, в момент, когда его почти не тревожит незаметная жизнь, когда он уже ничего не берет от субстанции мира, чувствует себя по ту сторону этого мира, в непосредственной близости от медлительной общей воли, в согласии с вяло теку-

¹ *Rilke R. M. Fragments en prose Trad.*, p. 109

273

щим временем, — приятно вытянувшись вдоль древесных волокон без узлов. И тогда грезовидец становится всего лишь одним из феноменов вертикальной тяги дерева; у него остается лишь мысль «вертикально держаться [в своем теле], как будто глядя вдаль». Цель Рильке здесь — добиться полной чистоты динамического воображения: тело грезовидца, нашедшего древесную опору, становится «хорошим, судя всего-навсего по тому, что оно держится прямо, что оно чисто и благоразумно». Человек, как и дерево, — существо, в котором смутные силы обретают единство в негибкости. Чтобы начать грезить о воздухе, вертикальное воображение от них больше ничего не требует. Впоследствии в такой непреложной вертикализации все упорядочивается. Если читатель не получит этой индукции, он не сможет по-настоящему сочетать образы, и эта страница Рильке покажется ему убогой и инертной. Зато следуя урокам динамического воображения, мы отдадим себе отчет в том, что эта самая страница показывает, прежде всего, *образ движения*, дает совет о движении, сопряженном с произрастанием.

С этой страницей Рильке, объясняя одного поэта с помощью другого, можно сопоставить прекрасный образ произрастания, запечатленный Морисом де Гереном: «Кто может сказать себе, что попал в убежище, если он не находится на высоте, которую можно назвать самой абсолютной из всех, на какие он может взобраться?.. Если бы мне покорить эти высоты¹ Как же я смогу погрузиться в полный покой? В былые времена боги вращивали вокруг (некоторых мудрецов) растения, которые сжимали в объятиях их одряхлевшие тела и по мере собственного роста высасывали их жизненные соки, заменяя их жизнь, вконец изношенную преклонными годами, жизнью крепкой и безмолвной, которая царит под корою дубов. Эти смертные, сделавшись недвижимыми, шевелились теперь лишь в пределах досягаемости своих волнующих ветром ветвей... Поддерживать свое существование древесным соком, что сам собой отыскивается среди элементов, питающих дерево, скрываться от взоров, представлять перед людьми как бы имеющим могучие корни и совершенно невозмутимым, словно гигантские основания деревьев, какими мы восхи-

274

щаемся в лесах; издавать "наобум" одни лишь неясные, но глубокие звуки, подобные шелесту поросших травой вершин, подражающих рокоту моря, — вот состояние жизни, которое кажется мне достойным усилий и вполне пригодным для того, чтобы противостоять и людям, и превратностям судьбы»^{1,2}. Этот вегетализм вершин прекрасно демонстрирует, что, с точки зрения Мориса де Герена, воображение представляет собой жизнь на высотах. Дерево помогает поэту «победить высоту», преодолеть вершины, начать жить в воздухе, жить воздушной жизнью. Поэтому до чего же поражает суждение, вынесенное Сент-Бевом по поводу этой страницы, сохраняющей такую естественность в грезах о произрастании: «[Морис де Герен] мечтал об оставшемся мне непонятным превращении в дерево». Как бы там ни было, это не ошибка, касающаяся мелочи, ибо когда мы выносим суждения о воображении стихий у того или иного поэта, мелких ошибок не бывает. Похоже, что Сент-Беву действительно осталось чуждым воображение динамическое, одушевляющее столько страниц в произведениях отшельника из Кейла. Ведь в заключение цитируемого нами отклика Сент-Бев, не колеблясь, добавляет: «Но эта старческая судьба, этот конец, достойный Филемона и Бавкиды^A, приличествует в лучшем случае мудрости какого-нибудь Лапрада...^B».

Мы будем не столь суровы, как Сент-Бев, если сравним мягкость интуиций гереновского вегетализма, с другими при-

¹ *Guérin M. de. Journal Morceaux choisis // Mercure de France*, p. 119.

² В книге, опубликованной в Руане в 1723 г. без указания имени автора и озаглавленной «Основные чудеса Природы», среди прочего, имеется гравюра, на которой ствол дерева продолжен туловищем человека Эту этимологию^C - можно объяснить онирической деятельностью с большим успехом, нежели

этимологической.

^A **Филемон и Бавкида** — чета крестьян из Фригии За то, что они радушно приняли Зевса и Гермеса, не зная их, боги превратили их хижину в храм и судили им умереть вместе. После смерти Филемон стал дубом, а Бавкида — липой.

^B **Лапрад**, Виктор Ришар де (1812—1883) — франц. поэт, эпигон Ламартина; в поздний период творчества — автор гражданских стихов, враждебных Империи

^C Во французском языке **ствол дерева** и **туловище человека** обозначаются одним и тем же словом **tronc**.

275

мерами, весьма надуманного использования легенды о Филемоне и Бавкиде. Так, в сказке Натаниэля Готорна^A «Волшебный кувшин» никаких онирических черт во внезапном превращении старика и старухи в дуб и липу мы не найдем¹. В творчестве Д.Г. Лоуренса^B можно обнаружить массу страниц, на которых грезовидец переживает превращение в дерево: «Несколько мгновений я хотел бы побыть деревом... Вон там оно не спит и высится как башня, а я сижу и ощущаю себя под его защитой. Мне нравится чувствовать, как оно не спит и нависает надо мною...» (Fantaisie de l'inconscient. Trad., p. 51). Лоуренс любит «сидеть среди корней, уткнувшись в могучее тело или прислонившись к нему, и ни о чем больше не тревожиться... Вот я устроился между больших пальцев его лап, словно древесный клоп, а оно безмолвно нависло надо мною. Я чувствую мощный ток его крови... Дерево тянется в две стороны. Чудесным порывом оно устремляется вниз, к самому центру земли, туда, где погружаются во тьму мертвецы, во влажную и густую подпочву, и в другом направлении — к воздушным высотам... В обе стороны — широта, мощь и ликование. И все это — без лица и мысли. Где оно хранит хотя бы свою душу? Впрочем, где храним мы свою?»² (p. 50).

V

Почему выражение «примостившийся на насесте» (perché) должно иметь насмешливый подтекст? Если подумать, что делает петух на верхушке колокольни? Что

^A **Готорн**, Натаниэль (1804—1864) — амер. писатель; автор двух сборников сказок (1837 и 1846).

¹ См.: *Hawthorne N A Wonder Book and Tangle Wood-Tales*.

^B **Лоуренс** Дэвид Герберт (1885—1930) — англ. писатель; проповедник свободной любви, критик ханжеской морали и индустриальной цивилизации.

² У Лоуренса есть и такие страницы, которые следует изучать с точки зрения земных грез о дереве. Лоуренс живет жизнью корней, как обитатель земли. В коротких фразах он отмечает «беспредельное вожделение корней. Их похотливость» (p. 51). Он полагает, что порыв дерева всем обязан земле: «Дерево тянется вверх, когда у него есть глубокие корни» (p. 95) Эта-то «глубинная» жизнь и страшит Лоуренса: «Я боялся очень старых деревьев Я страшился их вожделения, беспросветного напора их вожделения» (p. 51). «Воля дерева — страшная вещь» (p. 49).

276

делает птица на этом большом каменном дереве? По-видимому, окрыляет неподвижную высоту? Ведь негнущиеся вершины совершенно не кажутся воздушными. Динамическое же воображение хочет, чтобы на высоте все двигалось. Термином «грезы о насесте» мы назовем тип динамических грез, которые, переходя от реального к воображаемому, помогают нам проследить переход от воображения вершин к воображению раскачивания.

Пример *грез о насесте*^A, представляющих как всем знакомый «позитивный» опыт, мы обнаруживаем в «Титане» Жан-Поля: «Часто в мае он находил убежище на верхушке громадной яблони, чьи ветви образовывали как бы комнатку зелени; он любил ощущать укачивание — то плавное, то резкими рывками. Временами высокую верхушку, на которой он сидел, обдувал ветер, — и она мягко касалась свежей луговой травки; затем она с силой распрямлялась и вновь занимала свое место в облаках. Ему представлялось, что это дерево живет вечно; корни его касались адских областей, гордая голова дерева о чем-то выпрашивала небо, — а сам он, простачок Альбано, уединившийся в этом воздушном павильоне, обитатель фантастического мира, сотворенного волшебною палочкой его воображения, лениво повиновался буре, гнавшей крышу его дворца изо дня в ночь и из ночи в день»¹. В этом тексте все преувеличено, как это и подобает реалистической странице о *Воображаемом*: дерево соединяет адское с небесным, воздух с землей; оно раскачивается ото дня к ночи и от ночи ко дню. Его раскачивание, к тому же, преувеличивает масштабы бури: верхушка клонится аж до лужайки! И потом, с какой же силой идеальный обитатель ветвей мгновенно возвращается на голубое небо!

Тот, кто читал и грезил над землей, в месте раздвоения ствола старого орешника, вновь испытает грезы Жан-Поля. Ему не мешает избыточное движение, ибо преувеличе-

^A Выражение **rêverie perchée** дословно на русский язык не переводится. Слово **perché** имеет более точное значение: «сидящий на чем-нибудь узком, расположенном над землей или висячем» — и может

относиться и к насесту, и к ветке или верхушке дерева, и к башне.

¹ Richter J. P. Le Titan. Trad. Chasles. T. I, p. 35.

277

ние здесь допущено лишь для того, чтобы пробудить изначальные импульсы. Он поймет, что дерево — поистине жилище, своего рода замок грез. Он воспримет динамизм и ониризм величественных ритмов Шатобриана; их глубинный характер показал Пиус Сервье: «Когда ветры слетали с неба, чтобы раскачивать огромный кедр, когда воздушный замок, сооруженный на ветвях, парил вместе с птицами и странниками, уснувшими в его шалашах, когда тысячи вздохов доносились из коридоров и под сводами подвижного здания...»¹.

С «грезами о насесте» можно сопоставить образ *гнезда на высоких вершинах*, лишённого теплоты гнезд земных. Пример его можно встретить на той странице из Джека Лондона, которая, как он считает, передает воспоминания о жизни человека, обитавшего на деревьях: «Самый обычный сон в моем раннем детстве: мне казалось, что я был очень маленький и сидел, съежившись, в чем-то вроде гнезда из веток и травинок. Порою я лежал на спине, вытянувшись. Похоже, я проводил долгие часы в этом положении, внимательно наблюдая, как солнце резвится в листве у меня над головой и как ветер шевелит листья. Когда ветер усиливался, гнездо часто само раскачивалось туда-сюда.

Но пока я так покоился в своем гнезде, меня всегда одолевало ощущение жуткого пространства, зиявшего подо мною. Я никогда не видел его, я никогда не глядел через края своего гнезда, но я знал о том, что это пустое пространство отверсто как раз подо мною, и оно постоянно мне угрожает, словно пасть какого-то ненасытного чудовища»². Нужно ли лишний раз подчеркивать хотя бы мимоходом эту метафору, сравнивающую бездну с прожорливой пастью? Ведь эта метафора многократно встречается у самых разных писателей.

«Этот сон, — продолжает Джек Лондон, — в котором я был пассивен и который представлял собой скорее состояние, нежели действие, я видел весьма часто на протяжении моего раннего детства». Именно на этой онирической

¹ Serviert P. Lyrisme et staictures sonores Nouvelles méthodes d'analyse des rythmes appliqués à «Atala» de Chateaubriand.

² London J. Avant Adam. Trad. Deshesdin, p. 38.

278

основе Джек Лондон впоследствии и написал свой роман о доисторической жизни. Описанные в нем происшествия зачастую становятся «слишком человеческими», однако стихия, управляющая сновидениями, является формообразующей. Этими грезами можно объяснить образ гнезда во всей его своеобразности. Гнездо — одно из наиболее архетипизованных слов во всех языках — заключает в себе здесь латентную драму. Гнезду не присуща безопасность логова или же пещеры. Для гнезда раскачивание остается опасностью в той мере, в какой находящееся в нем существо не прибегает к сознательному использованию собственной ловкости, легкости и сноровки с тем, чтобы «зацепиться за ветви». Так жизнь на дереве сразу и дает убежище, и чревата опасностью. О древесной жизни мы часто грезим, и грезим мы о ней всегда одинаково. Это одна из значительнейших естественных грез¹. Ей свойственны одновременно и какое-то особое одиночество, и сцепленность с чисто динамической воздушной жизнью.

Как же при отсутствии динамического воображения возможно приписать силу мужественному дубу, этому образу отца? В стриндберговской «Сваневит»^A, когда герцог защищает свою дочку от мачехи, динамизм образа навязывает себя мгновенно, без всякой подготовки, прямо в разгаре первой драматической сцены:

«Сваневит бежит в объятия герцога:

— Отец! Ты — королевский дуб, и руки мои не могут обхватить тебя, но я хочу под твою листву, чтобы укрыться от ливней (прячет голову под бородой героя, покрывающей его грудь до самого пояса), — и буду качаться на твоих ветвях, словно птица. Так подними же меня, чтобы я вскарабкалась на самую верхушку (герцог подставляет плечо, будто ветку. Сваневит вцепляется в плечо и садится на него).

— Теперь подо мною земля, а надо мною — воздух; я владычествую над садом роз, белыми прибрежными песками, синим морем и семью королевствами» (Trad., p. 233).

¹ Ср. George Sand Le Chêne parlant, p. 53

^A «Сваневит» можно переводить как «лебедушка» (буквально: белая лебедь)

279

В царстве воображения форм такой образ лишен смысла; спокойный ониризм произрастания тоже не придает ему характерной для него энергии. И только динамическое воображение может воспринять дерево как *тему для преувеличения*; это воображение затушевывает образы с

формальной точки зрения потрясающе убогие и смешные, вроде бороды, которая защищает от бури. Все преодолевается воображающим движением, силою вознесения, обретаемой динамическими грезами при созерцании величественного дуба. Через несколько страниц старый герцог, старый дуб берет Сваневит на руки, подбрасывает в воздух и ловит (Сваневит не девочка, а взрослая девушка) со словами: «Лети, птичка, пари над прахом и не теряй своего порыва». Жить на большом дереве, под обильной листвой, всегда означает для воображения «быть птицей». Дерево, — это резерв взлета. «Птица, — говорит Лоуренс, — это всего лишь лист дерева, расположенный на самой большой высоте, трепещущий на ветру, но так же и крепко сцепленный со стволом, как и всякий иной лист». (*Fantaisie de l'inconscient*, p. 184). И действительно, разве не обязана она всегда возвращаться в гнездо? Дерево — это гигантское гнездо, раскачиваемое ветрами. Мы не испытываем по нему ностальгии как о жизни в тепле и покое, мы любим вспоминать его высоту и уединенность. Гнездо на верхушке дерева — могущественная греза: она возвращает нам гордость молодых лет, когда мы думали, что рождены для того, чтобы жить «над семью королевствами».

Разумеется, когда поэт сообщает нам как позитивный факт воспоминание о поре, проведенной им среди листвы, такие строки часто следует воспринимать как воображаемое. Сельские дети, отваживающиеся влезать на тополя, встречаются так редко, что, на наш взгляд, следует отнести на счет воображаемого вот это признание Мориса де Герена: «Я лезу на вершины деревьев, верхушки тополей раскачивают меня над птичьими гнездами»¹. Только тот, кто предается всемогущим грезам, может желать раскачиваться подобно сверхптице у самой вершины высочайшего из деревьев.

¹ *Guérin M. de. Morceaux choisis. Éd. Mercure de France, p. 228.*

280

Как бы там ни было, *покачивание верхушек деревьев* восхитительно передано в своем *космическом аспекте* на одной из страниц Дневника Мориса де Герена. Перед нами

— май, цвет деревьев поблек, на ветвях завязались плоды, дышащие жизненной энергией. И «несметное потомство буквально свисает с ветвей всех деревьев... Все эти зародыши, неисчислимые и по количеству, и по разнообразию, висят между небом и землей в колыбелях, предоставленные воле ветра, чья задача — укачивать эти создания. Будущие леса неощутимо качаются в лесах живых.

Вся природа предалась заботам своего грандиозного материнства» (p. 96). Пусть читатель заметит, что на этой странице затертая «присказка» о вселенском материнстве приобретает новый нюанс: она одушевляется качающейся жизнью верхушек деревьев. Лес — это колыбель. А пустых колыбелей не бывает. Живой лес убаюкивает грядущий. Значит, нужно понимать, что одно и то же движение, как бы «первораскачивание» колыбели приносит блаженство и ветке, и птице, и мечтательному человеку,

— и еще одну страницу Мориса де Герена мы читаем, понимая совершенство ее непрерывности: «Ветвь в цвету, птица, усевшаяся на ней, чтобы петь или строить гнездо; человек, разглядывающий ветку и птицу, — все они движимы одним и тем же началом, но только с разной степенью совершенства» (p. 87). Как мы видим, единство осуществляется при созерцании одного-единственного движения, движения первозданного: покачивания. Сделаем еще один шаг, и вместо созерцания погрезим: над зеленым деревом, выше самой высокой верхушки, радостнее певчей птицы высочайшая степень совершенства воздушной жизни, которую мы познаем.

VI

Итак, дерево дает нам сложнейшие образы психологии вертикальной жизни. Порою дерево — прямая, перпендикулярная горизонтальной плоскости, лежащая в плоскости вертикальной; она направляет грезовидца воздушной стихии. Рильке в «Валезанских катре-

281

нах»^A основную линию вертикальной диаграммы вычерчивает так:

Reuplier, à sa place juste
qui oppose sa verticale
à la lente verdure robuste
qui s'étire et qui s'étale.

(Тополь, растущий на своем месте,
противопоставляет свою вертикальность
медлительной и крепкой зелени,
раскидистой и тянущей ветви во все стороны.)¹

Чем больше дерево обособлено, тем острее ощущается вертикальное воздействие его

созерцания. Похоже, отдельное дерево — единственно возможная вертикальность, предназначенная равнине и плоскогорью:

Tout seul
Il impose sa vie énorme et souveraine
Aux plaines.

(Совсем одинокое

Оно навязывает самостоятельность и безмерность своей жизни Равнинам.)²

В других стихотворениях из сборника «Сады» Рильке ясно ощущает, что дерево — ось пейзажа, по которой грезовидец чаще всего переходит от земного к воздушному:

^A **Валезанские катрены** — цикл стихов, написанный в 1926 г., посвященный Жанне де Сепибиус де Пре, назван так по местности в Швейцарии: Valais

¹ Эту потребность в вертикали хорошо выразил Ренан «Существует масса пейзажей, все очарование которых — в нависшей над ними колокольне Можно ли было бы вынести наши почти непоэтичные города, если бы над пошлыми крышами не взлетала тонкая стрела или не вздымалась величественная башня⁹» (Patrice, p 52)

² Verhaeren E. La multiple splendeur⁶ p. 88.

^B Сборник бельгийского поэта Эмиля Верхарна (1855—1906) «Сложное великолепие».

282

Là se rencontre ce qui nous reste,
ce qui pèse et ce qui nourrit
avec le passage manifeste
de la tendresse infinte
(Там встречается то, что нам остается,
то, что нависает, и то, что питает
явным проблеском
безграничной нежности)

Даже орешник, деревце приземистое и «поворачивающееся во все стороны», возникает в душе грезовидца воздушной стихии именно тогда, когда оно

... savoure
la voûte entière des cieux.
(... смакует
весь небосвод.)¹

В тихую погоду тысячи листьев, тысячи ладоней приходят в движение — как будто в обновленном сердце одушевляется тысячекратная воздушная нежность. Шелли говорил: «В движении весенних листьев, в голубом воздухе есть тайное соответствие с жизнью нашего сердца» (Цит. по: *Rabbe*. Shelley. 1887, p. 296) Преимущество анализируемого воображения состоит в возможности пережить это «тайное соответствие» во всех мелочах Торопливый читатель заметит здесь всего лишь затертую тему; он не проникнется на шеллианский лад симпатией к смутному и счастливому движению весенней листвы, смятенному волнению первого распутившегося листочка, который еще вчера был твердой почкой, существом, вышедшим из земли.

Когда знакомое дерево, это безликое существо, предстает вечером в легкой дымке, оно обретает новое выразительное качество, даже неявные оттенки которого обладают значительной мощью. Так, Жоашен Гаске, грезя в сумерках, в воздухе, отдыхающем от буйства прованского

¹ Rilke R. M. Poèmes français, p. 169

283

солнца, в миг, когда закончилась пылкая борьба зелени и золота, пишет: «Просвечивающая плоть вещей окружает видимости ореолом и перемешивает их. Из-под корней деревьев улетучивается их идея. Луна озаряет море, подобная более непорочному солнцу»¹.

Все тот же вертикальный порыв, все то же воздействие красоты небес ощутимы на следующей странице Поля Гаденна: «Это дерево жило всеми изливающимися из него силами; оно по-своему стремилось овладеть небом и призывало всю природу в свидетели своего пыла. Чтобы вознестись на простор небес и завоевать его, оно описывало в воздухе движения, исполненные величественной грации, и его гордый и нетерпеливый ствол разделялся на такое количество ветвей, какое было ему необходимо, чтобы поглощать пищу из воздуха и превращать ее в красоту. Над деревом виднелась его голова, напоминающая букет и закругленная в подражание небосводу..» (Siloé, p. 369).

Кроме того, дерево в бурю похоже на чувствительную антенну, оно передает начало драматической жизни равнины. Такое наблюдение мы встречаем в «Триумфе смерти» Габриэля д'Аннунцио: «Видно было, как деревце колыхалось почти кругообразным движением, как

будто какая-то рука силилась вырвать его с корнями В продолжение нескольких минут оба они смотрели на это яростное волнение, которое — посреди бледности, наготы и беспамятного оцепенения сельского пейзажа — имело вид сознательной жизни .. Воображаемое страдание дерева поставило их перед лицом их собственного страдания» (Le triomphe de la mort. Trad., p. 40).

В другом произведении тот же автор воображает борьбу дерева с облаком:

Вокруг нас странные деревья возносились ввысь как будто для того, чтобы заключить в свои чудовищные объятия тонкое облачко.

Проворное облачко ускользало от этих страшных объятий, оставляя своему неистовому преследователю скользкие золотые вуали²

¹ *Jasquet J. Il y a une volupté dans la douleur, p 72*

² *D'Annunzio G. Poésie Trad Hérelle, p 265*

284

Итак, дерево истерзанное, дерево волнующееся и страстное может служить образом всех человеческих страстей. А сколько легенд показывает нам кровоточащее или плачущее дерево...

Иногда даже кажется, что стенания деревьев роднее для нашей души, нежели отдаленный вой зверя. Дерево жалуется не так громко, печаль его нам представляется глубже. Философ Жюффруа об этом сказал весьма просто: «При виде обдуваемого ветрами дерева на горе мы не можем оставаться бесчувственными: эта картина напоминает нам человека, чей печальный удел — осаждающие его печальные мысли». И как раз простота этого зрелища приводит в волнение наше воображение. Но каким бы глубоким ни было впечатление, выразительный смысл самого дерева, клонящегося в бурю, незначителен! Наше сердце содрогается от переживания симпатии. Созерцая эту картину, мы понимаем, что боль разлита по космосу, что борьба происходит в *самих стихиях*, что воли разных существ противоположны друг другу, что покой — не более как эфемерное благо. Страдающее дерево довершает картину вселенской боли.

VII

Если во всех этих образах волнующегося и успокаивающегося дерева мы увидим одно из проявлений поэтического анимизма, это будет означать слишком поспешное суждение. Литературные критики чересчур часто упоминают некий *обобщенный* поэтический анимизм, а между тем он имеет смысл лишь тогда, когда находит конкретные образы. Необходимо, чтобы поэт умел дойти до источника той или иной грезы, до самых начал пронизанной образами жизни. Следуя к истокам грез, мы заметим, что первообразы *немногочисленны*. Один из них — дерево. Существует модель целого ряда грез, где мы видим, как дерево вырисовывается в виде ствола и ветвей.

К примеру, кто не грезил в чистом поле, в зябкий октябрь, когда, образуя древовидные формы, дымится картофельная ботва? Вместо огненных струй, вместо сверкающего и звонкого пламени, которое брызжет из сухих дров,

285

— вот несколько рядом растущих деревьев, вот ствол, первые ветви, а потом, высоко в небе — листья и завитки. Медленно разворачиваясь, дым поднимается в вечернее небо. Нематериальное дерево, совсем голубое или серое, с легкостью пробивается ввысь. Веяние мертвого аромата пронзает ночь... Перед нами что-то живет и умирает, и видения наши не кончаются. Древо дыма находится на границе между нематериальным движением и движением живым.

Из этого дерева — все еще слишком уж очерченного и более необходимого связанного с мировидением в красках

— великий поэт формирует образ судьбы, в которой открываются многосторонние соблазны воздушного вчувствования (Einführung)¹:

К ароматическому будущему дыма И я была судьбой ведома и гонима Вся, вся обещана счастливым облакам! И я, как кипарис, распахнутый векам, Как дерево, легко с величием прощалась — Во мне одна любовь навеки оставалась... Я — многолика: из сердца моего Готово прорасти любое существо^A

Продолжаемое в видении, древо дыма заполняет небо. Шарль Плуа напоминает, что «в ведической мифологии... купол облаков, окутывающий землю и погружающий ее во мрак, уподобляется гигантскому растению». Грезовидец замечал, как этот облачный купол образуется на земле. Это столб дыма, выходящий вечером у него из очага. Он разбивается о небосвод и простирается по нему, по черной листве сумеречного дерева.

VIII

Привыкнув медлительно переживать в душе грандиозные образы, изучать естественные грезы, мы лучше поймем происхождение некоторых мифов. Так воображение, анализируемое в своем динамическом принципе, увели-

¹ Valéry P. La Jeune Parque. Poésies Éd. 1942, p. 99.

^A Валери П. Юная Парка М., 1994, с. 60 Пер М. Ясном.

286

чит естественность такой внешне причудливой темы, как *космологическое дерево*. Как с помощью Дерева можно объяснить происхождение Мира? Как конкретный объект может породить целую вселенную?

В эпоху всеобщего прагматизма ученые без колебаний все объясняли полезностью. Бонавиа, изучив в качестве ботаника флору месопотамских памятников, утверждал, «что священное дерево в Ассирии — это попросту синтез растений, почитавшихся в этой стране в былые времена за их полезные свойства: пальмы почитались за то, что они давали финики, виноградная лоза — за сок, сосна или кедр — за использование их древесины в строительстве, гранатовое дерево — за его роль в производстве танина и изготовлении шерbetов»¹. Таким конгломератом полезных свойств обусловлено понятие полезности, но эти полезные свойства совершенно недостаточны для истолкования первоизданной силы мифической грезы, и Гобле д'Альвьелла, полностью не отвергая тезис Бонавии, более справедливо видит в священном дереве «то ли растительный символ могущественного божества... то ли подобие мифического растения вроде крылатого дуба, находясь на котором — по финикийскому преданию, сообщенному Ферекидом Сирским^A, — верховный бог выткал землю, звездное небо и океан» (р. 167).

Де Губернатис тщательно анализирует мифы о космогонических деревьях, антропогонические деревья, деревья дождя или облаков, фаллические деревья. Все эти мифы приучают нас связывать с образами наших грез величавость и могущество. В том, что Пиппалу, космогоническое древо из «Ригведы», посещают две птицы — дневная и ночная, солнце и луна, — нет ничего нарушающего масштаб грез, хотя это и смущает мысль рациональную и объективную. То, что дождевое дерево привлекает дождь, производит дождь, то, что оно сцепляется с грозовой тучей — опять же следствие могущества грез.

¹ Goblet d'Alviella A. La Migration des symboles, 1891, p. 466

^A Ферекид Сирский (VI в до н.э.) — греч философ, автор труда «Теогония», в котором утверждает, что мир состоит из складок, в которых восседают боги.

287

Итак, нам кажется, что простейшие исследования воображения современного человека могут оказать помощь в нахождении онирических истоков некоторых мифов. Если символы передаются с такой легкостью, то причина здесь в том, что они произрастают все на той же почве грез. Активная жизнь, пожалуй, слишком часто их искажает. Грезы же непрестанно их подпитывают. На всем протяжении нашей работы о первообразах мы наблюдали, как тот или иной фундаментальный образ достигает космического уровня благодаря разрастанию самой грезы. Следовательно, дерево, как и прочие унифицированные темы грез, вполне естественно должно «обретать космогоническую мощь». Гобле д'Альвьелла, плохо скрывая свое изумление, эту возможность предощущает. Он напоминает, что «халдеев необходимо относить к тем народам, которые усматривали во Вселенной дерево, вершина коего небо, а земля — подножие или ствол». Он отмечает, что эта концепция, которую он считает «ребяческой» из-за невозможности устранить из нее порыв воображения, «по-видимому, в Месопотамии довольно рано исчезла», уступив место более утонченным космогоническим системам. Могущество переходит от дерева к горе. Но — весьма любопытное наблюдение — древесные метафоры обладают настолько фундаментальной мощью, что — против всякой логики — им предстоит наделить собственной воображаемой жизнью священную гору: «О ты, кто дает тень, Господь, распространяющий свою тень над страной, о великая гора...» Аналогичное этому читаем в «Ригведе» (VII, 87, 2): «В бездне, у которой нет основания, царь Варуна воздвиг вершину небесного древа». Хваткой своих корней дерево как будто держит всю землю, а его вознесение на небо обладает силой поддержания мира... И там же в другом месте: «Что это за дерево, в котором они вырезали небо и землю?» И Гобле д'Альвьелла отвечает: «Это дерево то звездного небосвода, на котором вместо плодов — драгоценные камни, то облачной тверди, распространяющее свои корни или ветви по небосводу в виде пучков продолговатых волокнистых облаков, которым народная метеорология наших деревень дала имя "деревьев Авраама"» (р. 195). Итак, мощ-

288

ное дерево достигает неба, водворяется там, бесконечно там продлевается. Оно становится самым небосводом. Удивятся этому лишь те, кто не знает, что греза переживает не столько свои средства, сколько цели. Когда грезы о произрастании овладевают грезовидцем, они возвращают его в Иудею, в ночь, когда Вооз увидел дуб:

Который, выйдя из его чрева, вознесся до самого голубого неба^A.

Космогония мирового древа производит впечатление благородства. Р.Б. Андерсон очень хорошо это выражает: «Ясень Иггдрасиль принадлежит к одной из наиболее благородных концепций, какие когда-либо входили в какую-либо систему космогонии или человеческого существования. По сути, это и есть великое древо жизни, чудесным образом усовершенствованное и простирающееся на всю систему мироздания. Своими ветвями оно формирует тела представителей рода человеческого; своими корнями оно пронзает все миры, а в небесах — вытягивает дающие жизнь руки. Именно оно поддерживает все жизни, даже жизнь змей, пожирающих его корни и пытающихся его разрушить...» (Mythologie scandinave. 1886. Trad., p. 34). Наблюдая за его жизнью, мы поймем, что можно грезить, будто животные «исходят» из растения, будто мировое древо — поистине их «генеалогическое древо»; будто «животные копошатся в нем и вокруг него; каждый вид животных находит в нем свое место и назначение» (p. 54). Благодеяния от него получают не только орел, сокол и белка; четыре цыпленка питаются его почками, — и на 53-й странице Р.Б. Андерсон делает вывод: «Особенностью мифа об Иггдрасиле является его выразительная краткость. До чего же красиво выглядит величественное древо! Его вытягивающиеся ввысь ветви, покрытый мхом ствол, глубокие корни напоминают нам о бесконечном времени; он был свидетелем долгих столетий, предшествовавших нашему рождению»; — на 55-й странице: «Чтобы понять его, следует обладать безграничной душой; ни одна кисть не в силах живописать

^A Из стихотворения В. Гюго «Спящий Вооз».

289

его, никакой цвет не может его изобразить. Ничто в нем не спокойно, ничто не пребывает без движения; все — действие. Это целый мир, и его может постичь лишь человеческий дух, душа поэта, а символизировать — непрекращающийся поток языка. Это тема не для живописца или скульптора, а для поэта. Иггдрасиль — древо поэтического опыта готической расы». Как лучше выразить то, что миф одушевляется не только зрительными образами и может служить проявлением непосредственно говорящего воображения?

Порою воображение, слишком перегружающее себя несложными фантазиями, не подозревая об этом и этого не желая, обнаруживает некоторые черты антропогонического дерева, древа жизни, порождающего людей. Так, Сен-тин^A пересказывает следующий сон: «В нескольких шагах от меня вздымалось громадное дерево, столь же ярко-красное, как и остальные, но отличающееся от них гигантскими стручками, большинство из которых свисало до самой земли. Я подошел, открыл один из них и на бархатистом пергаменте стручка, к моему глубокому удивлению, обнаружил отделенных друг от друга тонкими перегородками, грациозно свернувшихся и расположенных ярусами, будто фасоль в стручке, да-да, я обнаружил... держу пари, что вы не догадаетесь, кого... женщин, дорогой друг, молодых очаровательных женщин... Я отступил, ошеломленный, пришедший в замешательство и почти испуганный при виде этого поразительного открытия, а все склонившиеся к земле стручки начали самопроизвольно лопаться... как говорит наш брат ботаник, произошло растрескивание: симпатичные плоды зачарованного дерева стали отделяться от своей оболочки и полетели влево и вправо подобно зернышкам бальзамина, когда взрывается их капсула¹».

Легенда, воспроизведенная де Губернатисом (La Mythologie des Plantes, p. 18), сообщает, что Адамово дерево достигает ада корнями и неба — ветвями². Однако же грезовидцу вертикального дерева эта легенда не понадо-

^A **Сентин**, Ксавье Бонифас (1798—1868) — франц. писатель, автор многочисленных комедий и водевилей, в том числе написанных в сотрудничестве со Скрибом, а также знаменитого рассказа «Пиччола» (1836).

¹ Saintine X. B. Le Seconde vie. 1864, p. 81—82.

² Ср. Вергилий. Георгики. II. 291.

290

биться, чтобы уразуметь онирически естественный характер превосходных стихов, где Лафонтен говорит нам о дубе:

De qui la tête au ciel était voisine
Et dont les pied touchaient à l'empire des morts.

(Тот, чья голова достигала неба,
А ноги касались царства мертвых.)^A

Разве этот преувеличенный образ, по существу, не является естественным в царстве

динамического воображения?

Несомненно, чтобы объяснить образ, созданный баснописцем, нас будут отсылать к античной культуре. Но это не может стать основанием для недооценки грезы личной. По сути дела, кажется, будто культура, наделяя нас знанием древних мифов, сходных с некоторыми темами наших грез, дает нам *разрешение на грезу*. Получается, что, грезя о гигантском дереве, о мировом древе, о дереве, питающемся соками всей земли, говорящем со всеми ветрами, несущем на себе звезды... я не был простым мечтателем, бестолковым дурачком, ходячей иллюзией! Мое безумство коренится в сновидениях, пришедших из древности. Во мне, значит, грезит некая сила, сила, грезившая в былые времена, в эпохи весьма отдаленные, а в этот вечер она вернется и одушевится в воображении этой минуты! Выходит, о тебе сказка сказывается^B. Благодаря познанию мифов некоторые достаточно регулярно встречающиеся грезы начинают претендовать на объективность. Они связывают между собой души подобно тому, как понятия объединяют умы. Они классифицируют типы воображения подобно тому, как идеи классифицируют виды разума. Невозможно все объяснить ни ассоциацией идей, ни ассоциацией форм. Необходимо изучать ассоциацию грез. С этой точки зрения познание мифов должно превратиться в целебную реакцию на «классическое» толкование поэзии, и следует удивляться отсутствию какого бы то ни было серьезного изучения мифологии в школьных программах нашего времени.

^A Аналогичные строки можно найти у И.А. Крылова в басне «Дуб и трость», написанной под влиянием Лафонтена.

^B De te fabula narratur — Гораций «Сатиры», I, 1, 68—73.

291

Итак, после прочтения мифов о космогоническом дереве мы как будто должны читать, проникаясь *большей симпатией*, некоторые страницы «Силоама» Поля Гаденна, где превозносится воображение дерева. Вот, например, раздумья при созерцании гигантского орешника: «Это было нечто безмерное и глубокое; всеми своими корнями оно год за годом обрабатывало землю и с таким же усердием обрабатывало небо, — и из этой земли и этого неба оно выткало свою неколебимую субстанцию и завязало узлы, против которых бессильно оказалось бы даже железо. Таков был его порыв, движение его ветвей было столь благородным и направленным на такую высоту, что оно просто вынуждало вас переживать его ритм и следить за ним взглядом до самой вершины...» (р. 250). И грезовидец, «всем телом прислонившись к дереву — спина к спине, грудь к груди... чувствует, как сквозь его тело проходит малая толика мысли и силы, одушевлявших этого гиганта, это чудесное существо» (р. 251).

IX

Когда воображаемое произрастание переживается в своей задушевности, кроме всего прочего, оно может порождать любопытные инверсии. Вместо того чтобы празднично переживать объективный образ дерева, омолаживаемого солнцем каждую весну и теряющего листья на ветру каждую осень, страстно переживаемое произрастание воображает разные времена года как изначальные растительные силы. Оно переживает грезу дерева, *образующего времена года*, повелевающего почкам всего леса распускаться, отдающего собственные соки всей природе, зовущего легкий ветерок, обязывающего солнце раньше вставать, чтобы золотить свежую листву, — короче говоря, грезу дерева, непрестанно возобновляющего свою космогоническую мощь. Интимно переживать растительный порыв означает ощущать во всей вселенной все ту же древовидную силу, создавать в себе сознание властной гамадриады, вбирающей в себя всю растительную волю к власти над бесконечным миром. На самом деле следует понять, что для насто-

292

ящей мифической жизни *второстепенных богов не бывает*. Тот, кто живет жизнью гамадриады, повелевает всей вселенной через сокровенную волю дуба. Он проецирует *произрастающую вселенную*. Стало быть, для таких грез космогоническое древо не представляет собой более или менее символической фигуры, где можно было бы группировать некоторые конкретные образы. Это *первообраз*, активный образ, производящий все остальные.

Нам укажут, что в несложном парадоксе мы смешиваем симптом и причину; нам скажут, что ботаник де Кандоль^A в своих цветочных фантазиях удовольствовался тем, что посадил в саду «цветочные часы». Каждое растение открывало венчик в назначенный час, повинувшись регулярным призывам солнца. Так что, выходит, мы пришли к мысли, будто раб — это хозяин, а клумба с цветами властвует над светом? Что за смехотворный рационализм! Но ведь греза

рассудку не подчиняется. Чем сильнее противостоящий грезе рассудок, тем больше углубляет свои образы греза. Когда же грезы всей своей мощью предаются излюбленному образу, то как раз тогда-то этот образ начинает властвовать над всем. И в этом случае в абсурде появляется закон. Пока мы судим о грезах с внешней стороны, мы признаём в них не более как бессвязные нелепости, которые очень легко имитировать в произведениях, представляющих собой пародии на онирическую жизнь. Тогда нам объяснят грезу наваждением, не замечая, что наваждение — болезнь грезы, разрыв и дезорганизация онирических сил, безобразная смесь стихийных онирических материй. Но ведь греза и сновидение — напротив — придают нашему существу блаженное единство. Если нам действительно свойственна растительная жизнь, она сообщает нам спокойствие медленного ритма, свой величественный спокойный ритм. Дерево — это существо, которому присущ величавый ритм, дерево — подлинная сущность величавого ритма. Именно оно проявляет наибольшую чистоту, точность, непреложность, наибольшее богатство и изоби-

^A **Де Кандоль**, Огюстен Пирам (1778—1841) — швейцарский ботаник; автор всеобъемлющих трудов по ботанической и сельскохозяйственной географии Франции; директор Женевского ботанического сада.
293

лие в своих ритмических проявлениях. Растительность противоречий не ведает. Порою облака вступают в противоречие с солнцем в день солнцестояния. Но никакая буря не препятствует дереву стать зеленым в положенный час. Если мы воспитаем себя поэтически, греза о фитоморфизме^A или о ксиломорфизме^B, мы поймем всю выразительность утверждений в духе Д.Г. Лоуренса. Прочитав фразу «из этой уже вышедшей из моды книги под названием "Золотая ветвь"»^C: «Древнему арию казалось, будто солнце периодически омолаживается от пламени священного дуба», Лоуренс добавляет: «Вот именно. Это огонь, который находится во Древе Жизни. А значит, сама жизнь. Получается, что мы должны читать: "Древнему арию, наверное, казалось, что солнце периодически омолаживается под воздействием жизни..." Не жизнь — продукт солнца, а, наоборот, эманация самой жизни, я имею в виду — всех растений и живых существ, подпитывает солнце».

Точно так же, дойдя до крайней степени грез, всем существом предавшись особенной онирической силе растительного мира, мы лучше поймем легенды о деревьях-календарях. Вспомним лишь один пример... Террен де ла Купери ссылается на китайскую традицию, «которая сообщает о некоем чудесном растении: каждый день до пятнадцатого числа месяца оно испускало по стручку, а потом каждый день до тридцатого числа один стручок падал»¹. В своей избыточной точности такая легенда весьма ясно демонстрирует желание изучить активность произрастания с точностью до дня. Мы поймем настоящий смысл всего этого, если «всерьез» предадимся грезе о силе почки, если каждое утро в саду будем наблюдать за почкой на кусте, за одной и той же почкой, — и по этой почке будем измерять ежедневную активность произрастания. Когда же распустится цветок, когда от яблони заструится бело-розовый цвет, мы увидим, что одно-единственное дерево — это целая вселенная.

^A **Фитоморфизм** (греч.) — в данном случае: уподобление растению.

^B **Ксиломорфизм** (греч.) — здесь уподобление дереву.

^C Книга Дж. Фрэзера.

¹ Цит. по: *Goblet d' Alviella A. La Migration des symboles*, p. 193.

Глава 11. Ветер

«Но я не море, я не красное солнце, Я не ветер, который смеется, как девушка, А после бурлит и сечет, как кнутами. Не душа, которая бичует свое тело до ужаса, до смерти...» *Уолт Уитмен* «Листья травы Песнь знамени на утренней заре»

I

Если мы сразу же перейдем к крайне динамичному образу неистового воздуха и войдем в космос бури, то увидим, как накапливаются впечатления большой психологической чистоты. Похоже, что безмерная пустота, внезапно находя для себя действие, становится особенно чистым образом космического гнева. Можно сказать, что яростный ветер представляет собой символ *чистого гнева*, беспредметного гнева без всякого повода. Великие писатели, изображавшие бурю, такие как Джозеф Конрад^A («Тайфун», «Буря»), любили этот ее аспект: бурю, происходящую просто так, без всякой подготовки. Постепенно этот образ превратился в стертый клише: мы говорим о ярости стихий, но не переживаем ее стихийной энергии. «Переворачиваемые» бурю лес и море иногда перегружают грандиозный и простой динамический образ урагана. В неистовом воздухе мы можем уловить стихийную ярость, которая вся — движение и ничего, кроме движения. Мы встретим тут весьма важные образы,

^A **Конрад**, Джозеф (Юзеф Конрад Корженевски) (1857—1924) — англ писатель польского происхождения. Автор произведений на морские темы и сочинений в духе Киплинга, впоследствии ставший его антиподом. Его литературное мастерство высоко ценили Пруст, Фолкнер и Камю.
295

где сочетаются *воля* и *воображение*. С одной стороны, воля, крепко привязанная к *ничто*, с другой — воображение без *всякого* лика: они поддерживают друг друга. Изнутри переживая образы урагана, мы узнаём, что такое яростная и суетная воля. Неистовый ветер — это ярость, которая находится везде и нигде, рождается и возрождается сама собой, вертится и переворачивается. Ветер угрожает и завывает, но обретает какую-то форму лишь тогда, когда встречается с пылью; когда он видим, он превращается в жалкое убожество. Все его воздействие на воображение состоит в сугубо динамической сопричастности; фигуративные образы ветра относятся, скорее, к его производным аспектам.

Многочисленные аспекты этой сугубо динамической сопричастности мы обнаружим в произведениях Якоба Бёме и Уильяма Блейка. Помимо выражений, где гнев поочередно находится то в огне, то в желчи, мы встречаем у Якоба Бёме образы, связанные с тем, как грезовидец замечает на небе ярость, формирующуюся в «холерической области звезд»¹.

Впрочем, если мы будем наблюдать за работой воображения великих грезовидцев космогонии, мы то и дело будем наталкиваться на настоящую аксиологию гнева. Изначальный гнев есть первичная воля. Она *нападает* на работу, которую предстоит сделать. И первое существо, сотворенное этим *созидающим гневом*, — *вихрь*. А первый объект для *homo faber'a*, динамизированного гневом, — *завихрение*.

Помимо вихря, представляемого таким спокойным интеллектуалом, как Декарт^A, интересно проникнуться сопричастностью динамического воображения вихрю гневному и творческому, например, у Блейка. Образ начинается не слишком выразительно: «Сыны Уризена там тоже трудились, и здесь мы видим мельницы Теотормона, у пределов озера Унан-Адан»². Не нужно останавливаться на этом образе мельниц Теотормона; они здесь лишь для того,

¹ *Boehme J. Des trois principes de l'essence divine. 1802 Т. II, p. 149*

^A Кругообразный поток или движение материи вокруг центра Декарт называет вихрем и объясняет посредством него движение блуждающих звезд (планет, Луны, комет). (См. Принципы философии. 111. § 47).

² *Blake W. Deuxième livre prophétique, p. 133.*

296

чтобы придать «жужжание» творящей силе. Следуя же урокам динамического воображения, мы находим объяснение этого образа, который остается смутным на уровне форм, ибо *стоит* лишь поэту повести речь о мельницах Теотормона, как вихри захватывают небо, буквально увлекают его за собой. В царстве воображаемого вполне возможно представить себе мельницу, вращающую ветры. Читатель, отвергающий эту инверсию, нарушает принципы ониризма. Он, несомненно, может понять какую-то *реальность*, но как поймет он *творение*? Творение необходимо постигать воображением. А как воображать, не понимая фундаментальных законов *воображаемого*?

Итак, воображение, пущенное в ход мельницей, распространяется на всю вселенную: эти вихри — говорит Блейк — «звездные ночные пустоты, глубины и пещеры земли». «Мельницы

эти — океаны, облака и неукротимо яростное море. Здесь создаются звезды и высаживаются семена всех вещей; здесь же солнце и луна получают подобающее им назначение». Космогонический вихрь, творящая буря, гневный и созидательный ветер воспринимаются здесь не в своем геометрическом действии, а как дарители могущества. Ничто не может остановить вихревого движения. В динамическом воображении все оживает, ничто не застывает. Движение творит бытие, вихревой воздух создает звезды, крик приносит образы, творит слово и мысль. Посредством гнева мир создается как вызов. Гнев творит динамическое бытие. Гнев есть зачинающее действие. Каким бы осторожным ни было действие, каким бы коварным оно ни обещало стать, прежде всего ему необходимо переступить «небольшой» порог гнева. Гнев — это боевитость, без которой никакие впечатления не оставляют на нас отметин; гнев — условие активного впечатления.

Читая кое-какие страницы «Корабля» Элемира Буржа, мы, кроме прочего, получаем впечатление, будто будущие ветры непосредственно порождают монстров воздушной стихии. Мы слышим, как они кричат «под железным колесом грома». В бурю «Горгона размножается посредством воздушных привидений, чудовищных образов ее самой», превращаясь в своего рода звуковой мираж, *проецирующий* ужас

297

в четыре конца неба. Вопиющий аквилон приумножает количество глоток летающих монстров. С точки зрения Элемира Буржа, медуза — птица бурь. Это всего лишь летающая голова, «напоминающая странную птицу». Вот они, зловещие птицы, далекие от каких бы то ни было премудростей авгурской науки, и слышим мы их в наших печальных грезах: разве не они издают душераздирающие крики ветра? Слух — чувство более драматичное, чем зрение.

В грезах о буре образы порождает не око, а *пораженное* ухо. Мы непосредственно участвуем в драме неистового воздуха. Несомненно, земным картинам случается подпитывать этот звуковой ужас. Так, в «Корабле» крик, возникший в воздухе, нагромождает дымы и тени: «Гора паров наводнила глубины неба. Уже пронеслись геллуды с медным оперением, омерзительные греи^А, у которых нет спин и которые похожи на пепел... Вихрь железных крыльев, грив и сверкающих глаз заполняет пылающее облако» (р. 73). Еще через несколько страниц Элемир Бурж снова говорит о «крылатых волчицах, геллудах, гарпиях и стимфалидах» (р. 75). Так в вихрях урагана происходит нагромождение чудовищных и пронзительно кричащих существ. Но когда мы захотим как следует понаблюдать за порождением этих воображаемых тварей, мы вскоре признаем, что творящая их сила — это гневный крик. И притом не крик, вышедший из глотки животного, а вопль бури. *Уранида* произошла от всеотрясающего вопля бушующих ветров. Наблюдая ее генезис в космологических преданиях, мы присутствуем при возникновении некоей космологии крика, т.е. космологии, которая «изготавливает» сущее вокруг крика. Крик есть сразу и первая вербальная реальность, и первореальность космогоническая.

Можно обнаружить примеры, в которых грезы формируют образы вокруг шума, вокруг крика: какой смысл имел бы часто встречающийся образ «крылатых гадюк», если бы человек не ощущал тревожный «свист ветра»? Удивителен стремительный эллипсис Виктора Гюго: «Ветер похож на гадюку» («Легенда веков», «Рыбаки на морском берегу»). В

^А **Греи** (миф.) — три сестры, сестры Горгоны; с самого рождения — старухи.

298

фольклоре многих народов мы можем уловить контаминацию образов ветра и змеи. Так, в Абиссинии, говорит Гриоль^А, по ночам свистеть запрещено, «ибо тем самым можно привлечь змей и демонов»¹. Уже в том, что демоны и змеи названы в одном ряду, чувствуются звуки космических резонансов. Мы согласимся с этим предположением, если с запретом абиссинцев сопоставим другие: так, у якутов не полагается «свистеть в горах и тревожить покой спящих ветров»². Аналогично этому, «канаки^В свистят или не свистят сообразно периодам года, когда следует призывать пассаты или опасаться их». Такого рода легенды переносят нас в самый центр воображаемой активности. В виде аксиомы можно сформулировать следующее замечание: воображение активно тогда, когда имеется тенденция к переходу на космический уровень. Грезы, наделяющиеся смыслом, формируются отнюдь не в мелочах жизни. Первобытные люди боятся не столько предметов, сколько всего мира. И впоследствии космический ужас может реализоваться в конкретных предметах, но вначале ужас существует в тревожной вселенной до любого вызывающего ужас предмета. Это пронзительный свист ветра, повергающий в дрожь грезящего человека, человека вслушивающегося... Днем же абиссинец может свистеть. День рассеивает основания для ночных страхов. Змеи и демоны утратили свое могущество.

Если — принимая во внимание такие условия и учитывая иерархию воображаемого — нам

пришлось бы создавать феноменологию крика, отправной точкой стала бы феноменология бури. А впоследствии ее необходимо было бы сопоставить с феноменологией криков животных. Впрочем, мы весьма изумились бы инертному характеру голосов животных. Воображение голосов только и слушает, что величественные голоса природы. В этом случае нам уда-

^A **Гриоль**, Марсель (1898—1956) — франц. антрополог, профессор Сорбонны, специалист по народностям Абиссинии и Центральной Африки.

¹ *Griaule M. Jeux et divertissements abyssins*, p. 21.

² *Scheffner A. Origine des instalments de musique*, p 233.

^B **Канаки** — народность (20 тыс. чел.), населяющая о-в Новая Каледония и соседние о-ва.

299

лось бы получить доказательство (и притом детальное) того, что на переднем плане феноменологии крика находится кричащий ветер. Крик ветра в некотором смысле предшествует крику животного, своры ветров завывают «до собак», сначала гремит гром, а потом рычит медведь. Великий грезовидец, подобный Уильяму Блейку, здесь не ошибется:

Блеяние, лай, мычание, рык —

Всё это — волны, хлещущие в небесный берег¹.

Аналогично этому, Лафорг слышит, как «режут» «все валькирии ветра»². А джинны Виктора Гюго — «видения» «яснослышащего».

Можно было бы процитировать массу стихов, где буря — изначальная сила, первоголос. Кем был бы Оссиан без жизни его бурь? И разве не благодаря сопереживанию буре песни Оссиана живут в стольких душах?³

Слушать бурю напряженной душой означает постепенно — или сразу — в Ужасе и Гневе причащаться неистовому мирозданию. В прекрасной диссертации о Морисе де Герене М.Э. Декаор обратил внимание на странную позицию, когда наше воображение при созерцании бури само возбуждает драму, которой страшится, — «когда душа и природа возвышаются во весь рост и смотрят друг другу в лицо». В этой обыкновенной конфронтации кроткий Морис де Герен познаёт впечатления творческого гнева: «Когда я наслаждаюсь своеобразным блаженством в ярости, я могу сравнить свою мысль (это почти безумие) лишь с небесным огнем, трепещущим на горизонте между двумя мирами» (*Morceaux choisis*, p. 247). Вот действительно воздушный гнев, который не разрушает на земле ничего, но от которого содрогаются самые сокровенные фибры души, когда у нас нет ни малейшей причины гневаться.

В мрачных грезах, которые Эдгар По назвал «Безмол-

¹ *Blake W. Deuxième livre prophétique*.

² *Laforge J. Œuvres complètes. Trad. T. II*, p. 152.

³ Ср. *De Sénancour E. Obermann*^A, p. 326.

^A «**Оберман**» — роман франц. писателя Этьена Пивера де Сенанкура (1770-1846).

300

вие», можно обнаружить злобу — и вместо того, чтобы, как в комплексе Ксеркса, мстить воде, она мстит воздуху. Можно, стало быть, говорить о *Ксерксе воздуха*: «И тогда я проклял стихии проклятием смятения; и страшная буря задула в небе, где еще недавно не было ни дуновения. И небо помертвело от буйства бури...» (*Poe E. Silence. Trad. Ch. Baudelaire*, p. 273).

В рассказе По проклятие смятением вскоре сменяется проклятием безмолвия, но эта диалектика лишь подчеркивает желание грезовидца воздушной стихии сделаться властелином ветров. Он повелевает ветрами, насылает и останавливает их. Смятение и безмолвие — две весьма характерные формы воли к власти у Эдгара По.

II

Каждая фаза ветра обладает собственной психологией. Ветер возбуждается и впадает в уныние. Он то кричит, то сетует. От неистовства он переходит к подавленности. Само неровное и не приносящее облегчения дыхание связано с образом тревожной меланхолии, которая совсем не похожа на удрученность. Этот нюанс мы видим на следующей странице из Габриэля д'Аннунцио: «И ветер был как сожаление о том, чего больше нет, как тревога еще не созданных созданий, — наполнен воспоминаниями, раздут от предчувствий, составлен из истерзанных душ и бесполезных крыльев»¹.

Точно такие же впечатления яростной и болезненной жизни мы обнаружим в версетах, которые Сен-Поль Ру посвятил «Тайне Ветра». Впадая в чрезмерную, ибо плохо мотивированную, космологичность, поэт утверждает, что ветер рождается из грезы Земли: «Когда стремления к будущему или сожаления и воспоминания пробуждаются в какой-нибудь

части этого гигантского черепа, земного шара, — поднимается ветер»². Затем поэт упоминает всяческие виды свойственного ветру разлада, как если бы грезы земли сталкивались в противоположно направленных дуновениях: «Пространство состоит из разрозненных душ:

¹ D'Annunzio G. *Contemplation de la Mort* Trad., p. 116

² Roux S-P. *La Rose et les épines du chemin*, p. III

301

таковы чаяния или, скорее, таково непоправимое изгнание материи, чье разнонаправленное движение вдохновляет ветви, паруса и облака». Для бретонского поэта каждое дуновение ветра одушевлено; это лоскут воздуха, некогда бывший живым, это воздушная ткань, которой предстоит стать оболочкой души. Другой бретонец — в стихотворении, превосходным образом не выходящем за рамки поэтического ядра впечатлений, пишет:

Il y a quelqu'un	(Кто-то есть
Dans le vent ¹	В ветре.)

В упомянутом стихотворении Сен-Поля Ру продолжают грезы о воспоминаниях, а также грезы воли к жизни: «Теоретики становления или вторичного становления, эти души в прошедшем времени или ставшие деепричастиями, души, одним из которых еще суждено родиться, притом, что другие мертвы в земном смысле слова, разжигают свою потенциальность, устремленную к стародавней или будущей радости жизни, — это неличности, отправившиеся на поиски постижимых смыслов; и ют друг на друга набрасываются целые кавалькады, прилагая всевозможные старания в промежутках между ударами, от которых трещат и ломаются кости и рвутся шкуры их амбиций, — они карабкаются в горы и наводняют равнины в головокружительном нетерпении бытия.

Это пролетающий ветер».

III

Процитированная страница из Сен-Поля Ру, несомненно, страдает от перегруженности образами, что является данью символизму, — но она искренне грезится, так как наполнена неистовым анимизмом ветра, анимизмом «разлаженным», торопливым и скомканным, анимизмом, творящим толпу созданий, потерянных в буре. В своих стро-

¹ Guillevic E. *Terraqué*^A. p. 71

^A Гильвик, Эжен (р 1907) — франц поэт Книга «Из земли и воды» (1942) — образец так называемой минеральной, минималистской поэзия, посвященной прозрачному сознанию мира предметов

302

фах поэт как бы неосознанно «набрел» на онирическое ядро многочисленных легенд. Да и как, в сущности, не узнать здесь по одному ее движению темы *адской погони*, невидимой и яростной кавалькады, не знающей жалости и передышки? Если же эта тема может производить должное впечатление без предварительной подготовки, то причина здесь в том, что адская погоня — не столько традиционное явление, сколько естественная греза. Мы охотно привели бы ее как пример для того, чтобы сформировать понятие *естественной сказки*; это *естественная сказка* завывающего ветра, тысячеголового ветра с голосами жалобными и агрессивными. Цвет и формы добавляются без всяких правил. Сказка об адской погоне — это не сказка о видимом. Это сказка ветра. Менше упоминает легенды Страны Галлов об «адских псах, которых также называют небесными псами... Часто слышно, как они устраивают погони в воздухе... Одни говорят, что эти животные белые и с красными ушами; другие же, напротив, утверждают, что они совершенно черные. Возможно, они обладают природой хамелеона, который, как и они, питается воздухом»¹.

Коллен де Планси, среди прочего, упоминает арабскую легенду о сотворении коня (Art. «Cheval» // *Dictionnaire infernal*): «Когда Господь решил сотворить коня, он призвал Южный ветер и сказал ему: "Я хочу извлечь из твоего лона новое существо, так сгустись же и лиши себя текучести". И послушался ветер. Тогда Господь взял щепоть этого элемента, подул сверху, и появился конь»². В массе других рассказов можно встретить не столь живописные создания, но, в основе своей, их ониризм чище: это кони ветра. Нужно понимать, что им присущ характер динамический; формальный характер более свойствен творцам. Так, Шварц говорит о картинах, образуемых гонимыми

¹ Цит. по: *Collin de Plancy*. *Dictionnaire infernal*. Art «Chien».

² Дофин в «Генрихе V» Шекспира (акт III, сц. VII) так говорит о своем парадном коне: «Когда я сажусь на него, я парю, я сокол: он рассекает воздух; земля поет, когда он ее касается; цоканье его подков мелодичнее, чем флейта Гермеса... Он состоит из чистого воздуха и огня, и тяжелые элементы, земля и вода, появляются в нем лишь тогда, когда он. спокойный, ждет, пока хозяин влезет на него». Таким образом, для того чтобы «объяснить» роль коня в царстве воображаемого, понадобились четыре стихии.

303

ветром облаками (Wolkenjagd), и мы могли бы считать, что очертания облаков представляют собой формы, вдохновляющие грезовидца. Но прочитав внимательнее документы, собранные Шварцем, мы уясним, что вдохновляет его именно динамика бури. Речь идет об ураганной погоне (Gewitterjagd)¹. Шварц сообщает и о массе других образов, в которых ветры сражаются между собой. Странные бои, в которых зачастую предстает энергичное действие без объекта (р. 78). Между тем, следуя натуралистической мифологии, мы можем видеть здесь эпизод в борьбе тьмы со светом. И в таком случае битва облаков с небом предстает как нападение гигантов на олимпийских богов².

Герхардт Гауптман тоже попытался произвести синтез несущего угрозу облака и криков ветра: «В пропастях и безднах собираются черные духи, готовые к бешеной гонке. Скоро лай своры собак зазвучит у тебя в ушах... Туманные великаны строят в чистом пространстве мрачные замки облаков, с грозными башнями и ужасными стенами; они медленно приближаются к твоей горе, чтобы раздавить тебя» (La Cloche engloutie. Trad. F. Hérold, p. 174).

С образами адской погони Шварц сочетает образ «охотниц с волосами в виде змей». «Воображаемый» анализ представления об Эринниях может исходить из этого сближения. Такой анализ должен уловить образ в момент его формирования, схватывая минимум необходимых черт — и, естественно, избавляясь от всех уроков традиции: тогда бегущая фурия — не иначе как яростный ветер. И что же она преследует? А что — ветер? Вопрос, лишенный смысла для чисто динамического воображения ярости. Устами Ореста автор говорит: «Вы их не видите... но я-то вижу... они преследуют меня». Как и адская погоня, Эринния объединяет в себе преследующее и преследуемое. И этот синтез, осуществленный в динамическом первообразе, имеет далеко идущие последствия. Он как будто в состоянии объединить угрызения совести и месть: настолько велико несчастье, которое приносит ветер.

¹ Schwartz F.L.W. *Wolken und Wind, Blitz und Donner*. Berlin, 1879, ср. p. 52-53.

² Ср. *Ploix Ch. Le Surnaturel dans les contes populaires*. 1891, p. 41.

304

IV

Как лучше описать амбивалентность ветра, объединяющего кротость и неистовство, чистоту и бред, если не оживить вместе с Шелли его одновременно разрушающий и жизнотворящий пыл:

О бурный ветер, осени дыханье
 Суровый дух, могучий и бесстрастный!
 Губитель и жидитель! О, внемли
 О, если бы, как в детстве, я с тобою
 Мог по небу скользнуть и ускользать
 Воздушною проворною стопою, —
 Как в августе, — когда тебя догнать
 Казалось мне возможною мечтою, —
 Не стал бы я тебя обременять
 Такими неотступными мольбами,
 Такой тоскою тягостно больной!
 Житейскими истерзан я шипами!
 И кровь бежит! Пусть буду я волной,
 Листом и тучей! Я стеснен цепями.
 Дай волю мне, приди, побудь со мной!
 Пусть вместе с лесом, лютнею певучей Тебе я буду! Пусть мои мечты,
 Услыша зов гармонии могучей,
 Помчатся как осенние листья,
 Как горный ключ, рожденный темной тучей,
 Бегущей с звонким плачем с высоты!
 Моим, моим будь духом, Дух надменный
 Неистовый! О будь, мятежник, мной...¹
 Точно такую же живость дыхания ветра мы находим и в одном стихотворении Пьера Гегена:
 Le vent d'ouest au grand corps farouche
 Me tâtait de ses doigts fougueux.
 Il collait sa bouche à ma bouche
 Et m'insufflait son âme rude.
 (Jeux cosmiques. Sur la montagne)

¹ Песнь к Западному ветру Пер К.Д. Бальмонта // *Шелли П Б Великий дух*. М., 1998, с 305

305

(Западный ветер с большим свирепым телом
Ощупывал меня своими пылкими пальцами.
Он прижался своими устами к моим
И вдунул в меня свою яростную душу.)
(Космические игры. На горе)

И как раз комментируя «Песнь к Западному ветру», г-н Казамьян подчеркивает, что для поэтики Шелли характерна «чудесная интуиция глубоких связей между величественными природными силами». «Душа в движении — пишет на ту же тему г-н Шеврийон, — вот что повсюду прозревает Шелли» (*Chevrillon A. Étude de la Nature dans la poésie de Shelley*, p. 111). Но душа обновленного мира всегда обладает глубинной индивидуальностью, свойственной вдохновению этого поэта. Буря дика и чиста. Она умирает и возрождается. Поэт же следует самой жизни космического дыхания. В западном ветре он дышит океанической душой, душой, не запятнанной ничем земным. А жизнь столь велика, что будущее есть даже у осени.

Нужно ли отмечать, что для воображения родина ветра важнее, чем «место его назначения»? Так, рационалист улыбнется, прочтя в сборнике Рене Вивьен^А «Поэмы в прозе» стихотворение «Четыре ветра». Он изумится тому, что северный ветер говорит грезовидцу: «Позволь мне унести тебя к снегам», а южный ветер: «Позволь мне унести тебя к лазури»¹. Он все-таки подумает, что именно западный ветер может послужить нам в нашем путешествии на Восток. Но греза гнушается этой ученой «ориентацией». Она наделяет северный ветер, царя ветров Борея — как называл его Пиндар^В, — всеми свойствами гиперборейского потустороннего мира. И точно так же южный ветер приносит нам все соблазны солнечных краев, ностальгию по вечной весне.

^А **Вивьен**, Рене (настоящее имя. Полина М. Тари) (1877—1909) — франц поэтесса англо-американского происхождения. Для ее стихов характерен экзальтированный романтизм; восторженная почитательница Бодлера; переводчица Сапфо и др греч. поэтесс.

¹ *Vivien R. Poèmes en prose*, p. 7.

^В **Пиндар** (518—438 до н.э.) — величайший древнегреч. лирический поэт.

306

Впрочем, душа, любящая ветер, живо стремится к четырем небесным ветрам. Для многих грезовидцев четыре стороны света являются по преимуществу четырьмя родинами великих ветров. Нам кажется, что четыре великих ветра во многих отношениях служат основанием космической Четверки^А. Они выражают двойственную диалектику тепла и холода, сухости и влаги. Поэты инстинктивно находят эту динамическую ориентацию, эту первоориентацию:

Le Sud, l'Ouest, l'Est, le Nord
Avec leurs paumes d'or,
Avec leurs poings de glace
Se rejettent le vent qui passe¹.

(Юг, Запад, Восток и Север
Своими золотыми ладонями,
Своими ледяными кулаками
Отталкивают пролетающий ветер.)
На развалинах Фландрии Верхарн поистине пережил динамизм всех видов дыхания воздуха:
Si j'aime, admire et chante avec folie,
Le vent
Et si j'en bois, le vin fluide et vivant
Jusqu'à la lie,
C'est qu'il grandit mon être entier et c'est qu'avant
De s'infiltrer, par mes poumons et par mes pores,
Jusques au sang dont vit mon corps,
Avec sa force rude ou sa douceur profonde
Immensément, il a étreint le monde.
(Если я люблю, обожаю и безудержно воспеваю Ветер,
И если я из него пью текучее и живое вино
До самых осадков,
То это потому, что он расширяет всё мое существо,
и потому, что перед тем, как

^А Т.е., четырех стихий.

¹ *Verhaeren E. La multiple splendeur A la gloire du Vent*

307

Проникнуть сквозь мои легкие и через мои поры

До самой крови, которою живет мое тело, —
Своей грубой силой или глубокой нежностью
В безмерных объятиях он сжал мир.)

Если прочесть это стихотворение в контексте той энергичной атмосферы, в какой оно было написано, мы вскоре поймем, что это отображение настоящего дыхания. Его можно привести как пример тех дыхательных стихотворений, о которых речь пойдет в следующей главе. Мы лучше ощутим воздействие этого стихотворения на дыхание, если сравним его со стихотворением столь же прекрасным, но относящимся к поэзии слуха. Пример этот мы позаимствовали из «Крылатой легенды» Виланда символиста Вьелле-Гриффена^A:

Il écoute: le vent passe; il écoute:
Le vent passe et pleure et se plaint
Comme un cor
Qui sanglote et s'éteint
Tout au loin,
Ou si près!
Une flèche qui siffle a l'oreille...¹
(Он слушает: пролетает ветер; он слушает:
Ветер пролетает и плачет и сетует,
Словно рожок,
Который рыдает и затихает
Далеко-далеко
Или совсем рядом!
Стрела, свистящая в ушах...)

V

Исследование, которое вошло бы во все подробности динамических впечатлений, служащих основанием для поэтических образов, должно уделить большое внимание

^A **Вьелле-Гриффен**, Франсис (1863—1937) — франц поэт американского происхождения. Начинал как символист и ученик Малларме. Впоследствии — автор драматических поэм, навеянных античной Грецией и древнегерманскими легендами.

¹ *Viellé-Griffin F. La légende ailée de Wieland. 1900, p. 74.*

308

психологии лба. Можно заметить, что лоб чувствителен к малейшему дуновению, что он познаёт ветер по первому впечатлению. Пьер Виллей^A выводит из него «чувство препятствий» у слепых. Слепые, «как правило, локализируют на лбу или на висках ощущения», посылаемые в воздух «предметами, находящимися на высоте лица... Все, кто изучал слепых, отмечали этот факт. Он упомянут уже в "Письме Дидро о слепых"¹. Чтобы убедиться в чрезвычайной тонкости этого лобного чувства, которое недооценивают в обыденной жизни, достаточно поиграть с веером.

Поэты, воспевающие ветерок и дуновения весны, порою впадают именно в этот соблазн:

Nous étions seul à seule et marchions en rêvant
Elle et moi, les cheveux et la pensée au vent²

(Мы были одиноки и брели, грезя,

Она и я с волосами и мыслями, растрепанными по ветру)^B

Конечно же, чем сильнее становится ветер, тем четче предстают динамические элементы поэзии лба. Когда ветры, по словам Шелли, «дышат здоровьем, обновлением и весельем юной бодрости», кажется, будто лоб становится высоким. А лицо — вместо ореола лучей — обретает ореол энергии. Встречать трудности «в лоб» означает не упираться упрямым лбом, выполняя работу земной стихии; не означает это и лавирования, свойственного «уклончивому» мореплаванию; это значит поистине шагать, подставляя лицо ветру и бросая вызов его могуществу. Все великие силы мироздания внушают собственные формы храбрости. Они определяют свои специфические метафоры

^A **Виллей**, Пьер (1879—1933) — франц филолог. Изобретатель стенографической литературы для слепых, комментатор Монтеня, издатель произведений XVI в.

¹ *Villey P. Le monde des aveugles, p. 84*

² *Verlaine P. Nevermore*

^B См. пер. Ф. Сологуба

Мы с нею шли вдвоем. Пленяли нас мечты

И были волоса у милой развиты

(*Верлен П. Романсы без слов* СПб . 1998, с 14)

309

И потому мы не удивимся, что поэзия — посредством естественной для нее инверсии —

приписывает ветру лицо и лоб:

Le front du vent paraît
Comme une aube dans la forêt¹.
(Лоб ветра похож
На зарю в лесу.)

VI

Взаимоотношения между ветром и дыханием заслуживают подробного исследования. Эту столь важную физиологию воздуха мы находим в индийской мысли. Дыхательные упражнения, как известно, имеют в ней моральное значение. Это подлинные ритуалы, устанавливающие отношения между человеком и вселенной. Ветер с точки зрения мира и дыхание с точки зрения человека знаменуют собой «расширение бесконечных вещей». Они уносят вдаль глубинную сущность того и другого, делая их причастными всем силам мироздания. Так, в Чхандогья-Упанишаде^А читаем: «Когда исчезает огонь, он уходит в ветер. Когда исчезает солнце, оно уходит в ветер. Когда исчезает луна, она уходит в ветер. Так ветер поглощает все вещи... Когда засыпает человек, его голос уходит в дыхание, и туда же уходят его зрение, его слух, его мысль. Так дыхание вбирает в себя все».

И как раз интимно переживая это сближение дыхания и ветра, мы можем всерьез подготовиться к целебным синтезам респираторной гимнастики. Оценка, которую выносят расширению грудной клетки, — всего лишь некая примета гигиены, не имеющая интимной глубины, — гигиены, лишенной в высшей степени целебного воздействия на жизнь бессознательного. Космический характер дыхания — обычная основа для наиболее устойчивых подсоз-

¹ Verhaeren E. Visages de vie Le Vent.

^А Упанишады — священные тексты индуизма, считавшиеся откровением (**шрути**), знаменующие собой конец ведического периода и образующие **Веданту** Чхандогья — одна из древнейших Упанишад, датируется периодом между 700 и 300 гг. до н. э.

310

нательных оценок. Сохраняя свою причастность космической жизни, человек выигрывает по всем статьям.

Как бы там ни было, интересно подробно проследить воображаемые синтезы практик психологии дыхания и практик асцендиональной психологии. Например, воображение может динамически сочетать высоту, свет и дыхание в чистом воздухе. Подниматься, когда легче дышится; дышать не только воздухом, но и непосредственно светом; быть причастным дыханию вершин — вот впечатления и образы, непрерывно обменивающиеся смыслом и друг друга поддерживающие. Так, один алхимик говорит об астральном золоте в следующих выражениях: «Это огненная субстанция и непрерывная эманация солнечных частиц, каковые находятся в состоянии постоянного прилива и отлива и — движением солнца и светил — наполняют всю вселенную; все они пронизывают собою протяженность небес, попадают на землю и в ее недра. Мы непрестанно дышим этим астральным золотом; его солнечные частицы пронизывают наши тела и непрестанно выходят из них при дыхании»¹. В таких образах живут бальзамические дуновения и благоуханные ветры. Эти образы формируются в грезах о *ветре, залитом солнцем*.

Весьма ценные замечания о синтезах дыхания, высоты и света мы обнаружим в трудах и в диссертации одного молодого врача². Все эти работы следовало бы подробно проанализировать во всесторонней психологии воздуха. Наша же задача — изучить исключительно *воображение* воздуха, и мы даже хотели бы удовольствоваться рассмотрением воздушных метафор в литературе. Нам достаточно указать, что метафоры эти имеют глубокие корни в материальной жизни. С воздухом, с высотой, со светом, с мощным или нежным ветром, с чистым или бодрящим дуновением обыкновенно сочетаются удачные метафоры. Такой синтез одушевляет все наше существо. В следующей главе мы рассмотрим этот аспект воображения воздуха немного подробнее.

¹ Entretiens d'Eudoxe et de Pyrophile. Apud Bibliothèque des philosophes chimiques Nouvelle édition. Paris, 1741. T. III, p. 231.

² См.: Lefébure F. La respiration rythmique et la concentration mentale en éducation physique, en thérapeutique et en psychiatrie. Alger, 1942.

Глава 12. Безмолвная декламация¹

Дыхание — это колыбель ритма.
(К. Киппенберг в ее книге о Рильке)

I

В своей простой, естественной, примитивной, далекой от каких бы то ни было эстетических амбиций и всякой метафизики форме поэзия есть радость выдоха, несомненное счастье дыхания. Перед тем как сделаться метафорой, *поэтическое дыхание* было реальностью, которую можно обнаружить в жизни стихов, если захотеть последовать урокам *материального воображения воздуха*. Если же мы уделим больше внимания *поэтическому ликованию*, всевозможным формам счастья от говорения — будь то плавного, быстрого, крика, шепота или бормотания... мы встретим невероятное разнообразие типов поэтического дыхания. Мы увидим, как действует регулируемая экономия дыхания, счастливое распределение говорящего воздуха, как все это выражается в силе и плавности, в поэтической ярости и в поэтической нежности. Таковы, по меньшей мере, *легко дышащие* стихи; таковы, по крайней мере, поэмы, которые могут служить прекрасными динамическими схемами дыхания.

Стоит произнести некоторые слова, стоит даже их прошептать, как в нас утихнут все тревоги. Когда в стихотворении они умело сочетаются в своей «воздушной истинности», оно порою может служить чудесным транквилиза-

¹ Начало этой главы опубликовано в сборнике «Messages 1942» под названием «Упражнения по молчанию».

312

тором. Даже в стихе суровом и героическом сохраняются запасы дыхания. Речи они придают краткость слогов, повелевающую вибрациями длительности, а избыточной силе — непрерывность. В поэзии струится тонизирующий воздух, материя бодрости. Любая поэзия — не только декламируемая, но и читаемая в молчании, — как вскоре посоветуем читать ее мы, находится в зависимости от этой изначальной экономии дыхания. Как только самые разнообразные типы воображения — связанного ли с воздухом, с водой, с огнем или с землей — переходят из грез в стихотворение, они становятся причастными воздушному воображению в силу, так сказать, инструментальной необходимости. Ведь человек — это «звуковая труба». Человек — это «говорящий тростник»^A.

II

Наш добрый наставник Шарль Нодье многократно поддавался соблазну вывести за пределами исторического знания этимологию, основанную на работе голосовых органов, в высшей степени «действующую» этимологию, которая позволила бы нам уловить активное озвучивающее движение прямо в нашей ротовой полости. Эта действующая фонетика воспроизводит по своему онтогенезу филогенез, о котором говорится в ученых книгах. В «Критическом обзоре словарей французского языка» (1828) Нодье, в частности, приводит воображаемую этимологию слова *âme* (душа) как идею «скорее изобразительную, нежели обоснованную». Он занят поисками ее «мимологизма»¹, т.е. совокупности анатомических и дыхательных условий, которые нужно соблюдать при физиологической имитации, выполняемой *говорящим лицом*. На примере одного-единственного слова

^A Обыгрывается самая знаменитая максима Паскаля о «мыслящем тростнике» (Р. 528, Фр. 200).

¹ Несомненно, теперь у Шарля Нодье уже нет такого авторитета, какой он имел столетие назад за свои остроумие и веселый нрав. Начиная с 1850 г. его теорию «мимологизма» считали продуктом «ума парадоксального и склонного к мистификации» (ср. *Génin F. Récréations philologiques*, 1856, t. I, p. 10). Но психолог, изучающий поэтическое воображение, не должен пренебрегать парадоксами.

313

«*âme*» мы увидим, как эта мимическая этимология способствует тому, что мы наделяем глубоким смыслом *голосовой жест*, производя его «воздушное осмысление».

Так пусть же ученые говорят нам, что слово «*âme*» представляет собой стяжение латинского *anima* в результате того детерминизма артикуляционной лени, который во многих отношениях является детерминизмом фонетической эволюции. Попробуем пережить это слово, как переживаем мы его, когда клянемся любить «всей своей душой», любить «до последнего дыхания». Попробуем пережить его «дыхательно». И тогда оно предстанет перед нами как *мимологизм полного выдоха*. Если мы произнесем слово «*âme*» во всей полноте его воздушной сущности, с убежденностью в воображаемой жизни, в надлежащее время, когда мы согласуем это слово с дыханием, мы убедимся, что оно обретает свой точный звучащий смысл лишь по

окончании выдоха. Чтобы наделить выразительностью слово «*âme*», используя запасы воображения, необходимо задействовать последние резервы дыхания. Это одно из тех редких слов, которые завершают собою выдох. Чисто воздушное воображение всегда стремится поставить его в конец фразы. В этой воображаемой жизни дыхания наша душа — это всегда наш *последний вздох*. Это капля души, воссоединяющаяся с мировой душой.

Чтобы лучше это прочувствовать, попытаемся всю свою суть вложить в молчание — будем слушать только свое дыхание — станем воздушными подобно своему дыханию — не будем издавать шумов, кроме дыхания, легкого дыхания — будем воображать лишь слова, образующиеся при нашем дыхании... Когда нас покидает душа дыхания, мы слышим, как произносится слово «*âme*». Закрытое а (*â*) — гласный вдоха, слово «*âme*» «накладывает» чуточку звучной субстанции на выдыхаемый гласный, малую толику текучей материи, наделяющей реализмом последний вздох...

И вот это качество крайней степени выдоха, которое мимология закрепляет за словом «*âme*», возможно, легче будет понять, если мы пожелаем как следует поупражняться в ощущении любопытной дыхательной диалектики слов «*vie*» (жизнь) и «*âme*».

314

Так попытаемся же согласовать свой слух, свой грезящий слух, с этим беззвучным внутренним голосом, с этим чисто воздушным голосом, с голосом, который звучал бы приглушенно, даже заставив вибрировать голосовые связки и которому для говорения необходимо лишь дыхание. При такой полной покорности воздушному воображению мы услышим, как *в самом дыхании* — даже перед тем, как о них помыслить, — произносятся два слова: *vie* и *âme*, *vie* на вдохе, *âme* на выдохе. *Vie* — это слово вдоха, *âme* — слово выдоха.

В упоении воздушным воображением, делая упор именно на его космической роли, в двойственной мимологии слов *vie* и *âme* мы можем найти воображаемую тему *дыхательных упражнений*. Вместо того чтобы дышать «безымянным» воздухом, мы будем вбирать в себя полной грудью слово *vie* и плавно отдавать вселенной слово *âme*. И тогда дыхательные упражнения перестанут быть «включением» машины, управляемой руководством по гигиене, и станут функцией жизни вселенной. В таком случае день, ритмизованный вдохом-выдохом *vie—âme*, *vie—âme*, *vie—âme*, делается вселенским днем. В хорошо себя чувствующей вселенной живет поистине воздушное существо. Между вселенной и дышащим существом такие же отношения, как между «здоровьем составляющим» и «здоровьем составляемым». Прекрасные образы воздуха наделяют нас жизненной силой.

А теперь, если читатель пожелает признать приоритет воображаемого над реальным, как без колебаний делаем мы, он будет лучше подготовлен к уразумению мимологической фонетики, изъясненной Шарлем Нодье в ее деталях. Так, значит, речь идет о слове *âme*? Вот что пишет Нодье: «В формировании этого слова губы чуть приоткрываются, чтобы "проронить" дыхание, но тут же без усилия падают одна на другую». А как насчет слова *vie*? Здесь полностью противоположная мимология: губы «плавно отделяются друг от друга, как будто вдыхая воздух».

В нашем комментарии мы удовольствуемся тем, что продвинемся на шаг дальше Шарля Нодье. Если читатель проследует за нами этим путем, он поймет, что в ритме *vie—âme* губы могут даже оставаться неподвижными. И тогда

315

поистине заговорит дыхание, тогда дыхание станет первым феноменом молчания сущности. Слушая это безмолвное или полуговорящее дыхание, мы поймем, насколько оно отличается от совершенно молчаливого молчания со сжатыми губами. Как только просыпается воздушное воображение, заканчивается царство *закрытого молчания*. И тогда начинается молчание дышащее. Тогда начинает царствовать «открытое молчание», царство его вечно...

III

Если бы наши замечания о воображении дыхания можно было обобщить, то нам представляется, что они привели бы к формулировке стиховых дыхательных правил, весьма отличающихся от правил скандирования. Точнее говоря, эти два вида правил проявили бы себя как взаимодополнительные. Скандирование выражалось бы в виде ритма, а «пневматология» стиха — как диапазон голоса. Стих сразу обрел бы и количественное, и объемное измерение. Он жил бы то раздувающейся, то «снижающей давление» воздушной реальностью, и в то же время одушевлялся бы то убыстряющимся, то замедляющимся движением воздуха. Воздушная материя облекалась бы в словесную форму. Ее легкой консистенции хватило бы для того,

чтобы группировать ритмы стиха и исправлять впечатление убогости шестивия, которое производят «хронометрируемые» стихи.

Мы калечим стихи, когда не принимаем во внимание эту воздушную материю, это дыхание. Кроме того, мы не осознаем роль воздушной материи, когда проводим чисто фонетический анализ, в котором дыхание подвергается отделке: оно куется молотом, расплющивается, форсируется, возобновляется, запирается внутри слов. Воздушное воображение требует первозданных интуиций. Ему нужны истины дыхания, сама жизнь говорящего воздуха. Хотим мы того или нет, воздушная материя льется во всех стихах, — и это не материализованное время, как и не живая длительность. Она имеет такой же конкретный смысл, как и воздух, которым мы дышим. Стих есть дыхательная (pneumatique) реальность. Стих должен подчиняться воздушному воображению. Это творение блаженного дыхания:

316

Mots liés entre vous, mots tendres ou farouches
L'homme à vous prononcer respirait plus à l'aise¹.
(Слова, связанные между собой, слова нежные или суровые

.....
Человек, который вас произнесет, легче задышит.)¹

И вот теперь мы можем разглядеть всю подопку глубокой мысли Поля Валери, который написал:

«ОДНО стихотворение есть длительность, в продолжение которой читатель, т.е. я, дышит по разработанным для него законам; я упражняю дыхание и механизмы своего голоса или же просто их мощност, совместимую с безмолвием»². Мы продемонстрируем, что для обретения этой мощности нужно наполнить волю законами стихотворения. В поэзии Валери и открывается могущество, всемогущество воли.

IV

В действительности там, где воображение наделено всемогуществом, отпадает необходимость в реальности, и мы собираемся развить наш парадокс до того, что предположим, так сказать, фиктивное дыхание при безмолвной декламации. Тем самым мы завершим наш поверхностный набросок метафизики речи.

Для этого прежде какого бы то ни было звукового впечатления, прежде какой бы то ни было необходимости выразить словами зрительные феерии — короче, прежде какого бы то ни было импульса, исходящего от представления и ощущения, мы должны уловить *волю к говорению*. Нигде в царстве воли нет более короткого пути от воли к ее проявлениям. Если уловить волю в речевом акте, она предстанет в своей ничем не обусловленной сущности. Именно здесь следует искать направление поэтического онтогенеза, дефис, связывающий две коренные способности: волю и представление. Именно относительно воли к

¹ Verhaeren E. La multiple splendeur Le Verbe, p. 21.

² Valéry P. Poésies. L'amateur de Poèmes, p. 65

317

говорению можно сказать, что воля *желает* образа или что воображение *воображает* воление. Таков синтез слова повелевающего и слова воображающего. Посредством речи воображение повелевает, а воля воображает.

Этот метафизический аспект, подробно раскрытый нами в другом месте, немедленно прояснится, как только мы пожелаем как следует поразмыслить о первенстве *гласных* над *согласными*. Это означает осознанно представить себе говорящего; того, кто переживает впечатления пронизанной нервами гортани. Поэты помогают нам это осознать. «Мы информируем читателя, — говорит нам Поль Клодель, — мы вовлекаем его в участие в нашем творческом или поэтическом деянии, мы вкладываем в тайные уста его духа высказывание о таком-то предмете или чувстве, приятное сразу и его мысли, и его физическим органам выражения» (Positions et Propositions. I, p. 11).

Мы ощущаем, как в гортани, таким образом пробужденной при помощи стихов, действуют тысячи сил эволюции, тысячи декламирующих сил. И силы эти столь зажигательны, многосторонни, освежающи и внезапны, что человек непрестанно занят надзором за ними. Воля, желающая высказаться, с большим трудом прячется, маскируется, ожидает. Классическая поэзия, находящаяся под таким надзором и подчиняющаяся традиционным правилам, а также риторика в том виде, как ее преподают, подавили тысячи говорящих сил. Уже сформировавшийся язык представляет собой также цензуру нервов, которая непрестанно поддерживает звучания, дозволенные голосовым связкам, в рамках закостенелых норм. Но

несмотря на рассудок и вопреки языку, стоит нам лишь предоставить свободу дыхания говорящему воображению, как оно все-таки будет формировать новые словесные образы.

Но можно найти и более глубокие, более близкие к чистой воле следы этого первенства гласного начала над согласным. Мы утверждаем это, опираясь на опыт всех, кто умеет ощущать *радости голоса* без говорения; всех, кто воодушевляется при чтении про себя; всех, кто предвещает утреннюю зарю словесной зарей прекрасного стихотворения.

За пределы первичной классификации стихов сообраз-

318

но их значению для чтения про себя, согласно мощности их безмолвной декламации, будут вынесены те стихотворения, которые не влекут за собой ни малейшей усталости голоса и навевают невыразимые голосовые грезы. Для них характерно голосовое совершенство, когда форма слов содержит точное количество причитающегося ей объема воздушной материи. Они как бы сверхритмичны, они используют некий «сюрреализм» ритма в том смысле, что извлекают ритм непосредственно из воздушной субстанции, ритм материи дыхания. Составлять о них суждения не для слуха — это под силу лишь *поэтической воле*, проецирующей хорошо сочетающиеся фонемы^А. Совершенно ясно, что такая проекция является сначала выговоренной, а потом уже — услышанной, и, подходя к принципу проекции, ее можно назвать сначала речью-намерением, а затем — выговоренной речью. И выходит, что чистая поэзия формируется в царстве воли прежде, чем перейти в сферу ощущений. Тем дальше она от искусства, работающего с представлением. Возникающая в тишине и одиночестве творящего существа, отстраненная от слуха и зрения, поэзия, следовательно, кажется нам первофеноменом эстетической воли человека.

Становящиеся желанными вновь и вновь, лелеемые в сущностях производящих их волю — таковы голосовые смыслы поэзии у их истоков. Сочетаясь между собой, они уступают место созвучиям нервов, а те уже одушевляют безмолвное сущее. Таковы наиболее подвижные, наиболее активные динамические факторы. Воля находит их в безмолвии и недеянии творящего существа — не тогда, когда торопится одушевлять массы мускулов, а тогда, когда предается иррациональности наивного слова. И как раз так, вблизи голосовых связей, предстают в самом начале феномены чисто человеческой воли, каковую можно назвать *волей к логосу*. Эти первичные феномены воли к логосу весьма скоро диалектически разлагаются на *разум* и *речь*, на рефлектирующее и самовыражающееся. Впрочем, не-

^А Здесь слово «фонема» употреблено не в терминологическом значении, а просто как «звук, функционирующий в речи»

319

безынтересно констатировать, что и *разум*, и *речь* могут вырождаться, укореняясь в одном и том же вербализме, в косной традиции мысли и языка. С таким же успехом они могут коснеть в упрямстве или «громогласии». Этого очерствения и вырождения можно избежать как возвращаясь к принципу молчания, объединяющему молчание рефлективное и молчание внимательное, — так и оживляя волю к говорению, находящуюся в стадии зарождения, зачинающую голос, пока еще виртуальный и беззвучный. Беззвучный разум и безмолвная декламация представляются нам первыми факторами становления человека. Еще до всякого действия человеку необходимо разговаривать о себе с самим собой, в безмолвии своего бытия говорить о том, кем он *хочет* стать; ему необходимо *доказывать* и *воспевать* собственное становление *ради самого себя*. Вот в чем волевая функция поэзии. *Волевая* поэзия, стало быть, должна соотноситься с упорством и смелостью молчаливого существа.

V

Нам представляется, что споры о чистой поэзии следует возобновить, перенеся центр их тяжести на проблему поэзии намеренной, т.е. на поэзию, которая извещает непосредственно волю и предстает как необходимое выражение воли. Иными словами, мы предлагаем выносить суждения о поэзии не по ее результату, а по ее порыву и в тот момент, когда она становится поэтической волей. Несомненно, наиболее распространенной является поэзия смирения и разрядки, но мы неверно охарактеризуем ее, если будем воспринимать ее как «каникулы воли» или как отречение от воли. Вглядимся пристальнее: мы уловим в такой поэзии тихое воздействие воли, стремящейся к кротости. Созерцание и воля образуют антитезу лишь в своих обобщенных формах. В великих поэтических душах проявляется воля к созерцанию.

Так, некоторые утверждают, будто поэзия Поля Валери несет на себе отпечаток *переосмысленной мысли*; на наш взгляд, это поэтическое творчество лучше назвать *мыслью намеренной* или же мыслью *перенамеренной*. И тот, кто вос-

320

пользуется нашим предложением восстановить первенство голосового начала над слуховым, найдет массу тому подтверждений. Достаточно, к примеру, перечитать две первые строфы «Морского кладбища».

Спокойный свод, где бродят сизокрылы, — Трепещет он сквозь сосны, сквозь могилы; Сливает полдень, в точности часов, Из блесков — море, море в вечной смене! Вознагражденность после размышлений — Что долгий взгляд на тишину богов¹

Как тонких молний труд неуловимый Алмазы тмит на пене еле зримой!! Какой покой собою зарожден! Едва возляжет солнце из пучины, — Чистейшие дела первопричины — Сверкает время, стал познаьем сон^А.

Нагромождающиеся здесь твердые «к» — фонемы воли, а точнее — фонемы воли к спокойствию. Желать их — еще прекраснее, чем выговаривать. Воля порождает их снова и снова. Воля стремится воплотить в них свою поэму, и это — в высшей степени человеческая воля к спокойствию. В поэтическом мироздании, которое ограничивается слуховыми ценностями, эти твердые «к» обозначают слишком уж неуклюжие движения. В действительно изначальной поэтической вселенной, во вселенной голоса, они предстают как прекрасные причины дыхания, в которых самоутверждаются одновременно и мощь, и спокойствие. Размещенные в каждом стихотворении через должные промежутки, они динамизируют безмолвную декламацию. Они фиксируют положенную ей громкость с потрясающе точной размеренностью, отмеряющей необходимое количество поэтической *материи*. Здесь преодолеваются законы скандирования. Здесь обретаются законы речи. Мы полагаем, что эти две строфы можно привести как один из наиболее светозарных примеров, показывающих «массу покоя», которая содержится в голосовом начале стихов.

^А Пер. С. Шервинского // Валери П. Избранное М., 1936, с. 48

Заключение

1. Литературный образ

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter, therefore ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone ..

Нам сладостен услышанный напев,
Но слаще тот, что недоступен слуху, —
Играйте ж, флейты, тленное презрев,
Свои мелодии играйте духу. .
(*Китс*. Ода к греческой урне)

Существуют композиторы, которые сочиняют музыку на чистом листе, в неподвижности и тишине. Широко раскрытые глаза творят напряженным взглядом, устремленным в пустоту, какое-то визуальное молчание; этот безмолвный взгляд устраняет мир для того, чтобы умолкли шумы; они именно *пишут* музыку. Губы их не шевелятся, даже кровь перестала отстукивать свой ритм: жизнь ждет, вот-вот придет гармония. Наконец, они слышат то, что создают в творческом акте. Они уже не живут в мире отзвуков и резонансов. Слышат они лишь то, как восьмушки, четверти и половинные ноты падают на нотный стан, отскакивают от него, дрожат и скользят. Нотный стан для них — абстрактный образ уже звучащей лиры. И на чистой странице они наслаждаются осознанной полифонией. Ведь при реальном прослушивании голоса могут теряться, заглушать друг друга и затухать, может иметь место и недостаточная их слаженность. У творца же записы-

322

ваемой музыки десять ушей и одна рука. Одна рука для того, чтобы, крепко сжав авторучку, запечатлеть единую гармоничную вселенную; десять ушей, десять видов внимания, десять хронометров для того, чтобы слушать, напрягать и упорядочивать прилив созвучий.

Поэты тоже бывают молчаливые и «бесшумные»: такие поэты прежде всего заставляют умолкнуть чересчур шумливую вселенную, а также весь грохот и всё громогласие. Они тоже слышат то, что пишут, пока пишут — с медлительной размеренностью письменного языка. Они не переписывают поэзию, а именно пишут ее. Пусть другие «исполняют» то, что они создали прямо на чистом листе! Пусть другие вещают в рупор слова, воспроизводимые аппаратом. Сами же они наслаждаются гармонией той входящей в литературу страницы, где мысль говорит, а слово мыслит. Перед тем как скандировать и слышать, они уже знают, что записанный ритм непреложен, что перо само собой остановится перед зиянием, отвергнет ненужные аллитерации, желая впредь повторять лишь мысли, но не звуки. Как приятно писать так, копаясь в глубинах рефлектирующей мысли! Как приятно ощущать избавление от несуразной, ухабистой и насыщенной порохом эпохи! Благодаря медлительности «писаной» поэзии глаголы вновь обретают всю точность своего изначального движения. Теперь с каждым глаголом соотносится уже не время его произнесения, а точное время его действия. Глаголы, обозначающие вращение, и глаголы, летящие вперед, уже не смешиваются в своем движении. Когда же прилагательное способствует цветению своей субстанции, «писаная» поэзия, литературный образ дают нам возможность медленно пережить время цветения. В таких случаях поэзия поистине бывает первофеноменом молчания. Под ее образами живет внимательное молчание. Она пишет стихи о времени безмолвном, о времени, когда ничто нас не мучит, когда ничто нами не повелевает, о времени, готовом к разнообразным проявлениям духа, о времени нашей свободы. До чего же убога живая длительность по сравнению с длительностями, создаваемыми в стихах! Стихотворение — это прекрасный временной объект, творящий собственную меру

323

времени. О таком многообразии режимов времени мечтал Бодлер: «Кто же из нас в дни, исполненные честолюбия, не грезил о чуде поэтической прозы, музыкальной, без ритма и нерифмованной, достаточно гибкой и достаточно отрывистой, — чтобы приспособиться к лирическим движениям души, к колыханиям грез, к скачкам сознания?» Нужно ли подчеркивать, что в трех строках Бодлер назвал почти все основные свойства динамизма просодии с его непрерывностью, колыханиями и неожиданными выделениями звуков? А ведь *писаная поэзия* превосходит любую декламацию прежде всего по полифонии. Полифоничность

же пробуждается именно при письме, при размышлении, словно словесное эхо. Настоящей поэзии всегда присуща масса регистров. Мысль бежит то поверх поющего голоса, то ниже его. И в этом полилогизме мы видим, по крайней мере, три плоскости, в которых необходимо отыскать согласие слов, символов и мыслей. Выслушивание не позволяет грезить образы в глубинном измерении. Я всегда полагал, что скромный читатель лучше «просмакует» стихи, переписывая их, нежели их декламируя. Когда у нас в руках перо, мы имеем шансы устранить несправедливую привилегию, жалуюмую звучности, и учимся переживать наиболее обширную из целостностей, образуемую грезой и смыслом, предоставляя грезе время отыскать для себя знак, медленно сформировать свое значение.

Да и как, в сущности, забыть воздействие поэтического образа на смысл слова? Притом знак здесь — не зов, не воспоминание, не неизгладимая примета далекого прошлого. Чтобы заслужить звание *литературного образа*, необходимо достоинство оригинальности. Литературный образ есть рождающий *смысл*; слово — старое слово — получает от него новое значение. Но этого пока недостаточно: *литературный образ* должен обогатиться *новым ониризмом*. Означать нечто иное и вызывать иные грезы — такова двоякая функция литературного образа. Поэзия не выражает того, что остается для нее чуждым. Даже особенный, чисто поэтический дидактизм, в котором может проявляться некоторая поэтичность, не имеет отношения к истинной функции стихотворения. Не бывает *поэзии*, предшествую-

324

щей воздействию поэтического слова. Не существует реальности, предшествующей поэтическому образу. Литературный образ не может служить оболочкой образа нагого, он не наделяет даром речи образ немой. Воображение говорит прямо в нас, говорят наши грезы, говорят наши мысли. Всякая человеческая деятельность желает высказаться. Когда эта речь осознаёт себя, человеческая активность желает писать, т.е. расставлять грезы и мысли по порядку. Литературный образ чарует воображение. Литература, стало быть, не является суррогатом какой-то иной деятельности. Она знаменует собой внезапное *«всплывшие»* воображения.

Литературный образ распространяет звучность, которую следует назвать совсем не метафорически, — *звучностью писаной*. Когда мы пишем, просыпается, так сказать, абстрактный слух, способный воспринимать беззвучные голоса; он диктует нам каноны, уточняющие рамки литературных жанров. При помощи с любовью записываемых слов происходит подготовка к своего рода проецирующему вслушиванию, в котором нет ни малейшей пассивности. *Natura audiens*^A опережает *Natura audita*^A. Перо поет! Если мы примем это понятие *слушающей Природы*, мы поймем всю истинную ценность грез Якоба Бёме. «И вот как помогает слух тебе слышать то, что звучит и шевелится? Скажешь ли ты, что это исходит от звука внешней вещи, которая так звучит? Нет, это должно исходить из того, что звук улавливает, от того, что *"вкачествливается"* в звук и различает звук сыгранный или пропетый...»¹ Еще шаг — и пишущий услышит написанное Слово, Слово, сотворенное человек ради.

Для того, кто познаёт обретшие свой язык грезы, для того, кто умеет жить и ощущает полноту жизни в тот момент, когда плывешь «по течению пера», реальность так далека! То, что необходимо было сказать, так быстро заменяется тем, что мы неожиданно записываем, — что мы в

^A *Natura audiens* — Природа слушающая; *Natura audita* — Природа слушаемая — термины, созданные Башляром по образцу схоластических *Natura naturans* (Природа порождающая) и *Natura naturata* (Природа порожденная)

¹ *Boehme J. Des Trois principes de l'essence divine ou de l'eternel engendrement sans origine. I, 322.*

325

самом деле ощущаем, будто письменный язык творит собственную вселенную. Вселенная фраз приводится в порядок на чистой странице, в сцепленности образов, правила которой зачастую могут весьма отличаться друг от друга, хотя великие законы воображаемого сохраняются. Революции, изменяющие облик писанных вселенных, приносят пользу более живым и менее чопорным вселенным, но функций вселенных воображаемых они не устраняют. Наиболее революционные манифесты — это всегда новые литературные *конституции*. Они заставляют нас приобщиться к иной вселенной, но всегда дают нам приют в воображаемом мироздании.

Как бы там ни было, мы ощущаем, как действуют эти космические функции литературы даже в изолированных литературных образах. И порою одного литературного образа бывает достаточно для того, чтобы перенести нас из одной вселенной в другую. Как раз в этом

литературный образ предстает как наиболее новаторская функция языка. Язык эволюционирует в своих образах гораздо более, нежели благодаря усилиям в области семантики. В одной из медитаций на алхимическую тему Якоб Бёме слышит «глас субстанций» после их взрыва, когда взрыв разрушил «душливую геенну», когда он «распахнул дверь из мрака». Точно так же и литературный образ — взрывчатка. Она внезапно взрывает «готовые» фразы, ломает пословицы, перекатывающиеся из одной эпохи в другую, доносит до нашего слуха существительные после их взрыва, когда они покинули геенну собственных корней, пересекли порог мрака, вызвали трансмутацию собственной материи. Короче говоря, литературный образ приводит слова в движение, он возвращает им их функцию воображения.

Написанное слово имеет над произнесенным громадное преимущество, заключающееся в пробуждении абстрактных отзвуков, в которых взаимно отражаются мысли и грезы. Высказываемое слово отнимает у нас слишком много сил, оно требует от нас избыточного присутствия, оно не дает нам как следует распорядиться нашей медлительностью. Дело литературных образов — погружать нас в неопределенные безмолвные раздумья. И тогда мы заме-

326

чаем, что в сами образы встраивается молчание в его глубинном измерении. Если мы захотим представить себе эту интеграцию безмолвия в стихотворение, ее не следует сводить к простой и линейной диалектике пауз и «взрывов» по мере декламации. Необходимо понимать, что принцип молчания в поэзии есть сокрытая мысль, тайная мысль. Как только мысль, ловко прячущаяся под сенью образов, начинает подстерегать читателя, затухают шумы и начинается чтение, медлительное и мечтательное чтение. В поисках мысли, скрывающейся под осадочными породами выражения, развивается геология молчания. В творчестве Рильке мы найдем массу примеров этого глубинного молчания текста, когда поэт заставляет читателя вслушиваться в мысль вдали от непосредственно воспринимаемых шумов, от давно начавшегося бормотания затертых глаголов. И как раз когда наступает такое выразительное молчание, мы начинаем понимать необычное выразительное дыхание, жизненный порыв вот такого признания:

Твоей любви, о мальчик, колдовство, —
ничто, и гласу, что уста рвет, внемли.
Забудешь ты, что пел. Пройдет любовь.
Песнь истины не значит ничего.
Дыханье ветра. Бог. И Ветер вновь¹.

Итак, совет достигнуть молчания выражается посредством воли, стремящейся приобщиться к воздушной стихии, порвать с чересчур избыточной материей или навязать материальному избытию сублимации освобождение, подвижность. Благодаря грезам о воздухе все образы становятся возвышенными, свободными, подвижными.

То, что прекрасные литературные образы невозможно понять с первого захода, то, что они раскрываются постепенно, в подлинном становлении воображения, в обогащении слов смыслами, — доказывает возможность некоего «послесловия», намечающего литературный образ как весьма специфическую функцию, на которой мы ненадолго остановимся.

¹ Сонет к Орфею. 1, III. (пер. Б. Скуратова).

327

Воспринимаемый в рамках собственной воли к шлифовке выражений, литературный образ представляет собой физическую реальность, обладающую особой объемностью, точнее говоря, это — психическая объемность, психика с несколькими плоскостями. Она либо запечатлевает, либо возвышает. Она обретает глубину или побуждает к подъему. Она то поднимается, то опускается в пространстве между небом и землей. Она полифонична, ибо полисемантична. Если смыслы отходят далеко друг от друга, литературный образ может опуститься до «игры слов». Если же он замыкается в рамках единственного смысла, он может впасть в дидактизм. Настоящий поэт избегает этих двух опасностей. Он и играет, и наставляет. Слово в нем и размышляет, и разливается потоком. Время в нем замедляется в ожидании читателя. Настоящее стихотворение пробуждает неодолимое желание прочесть его еще раз. Мы сразу же предчувствуем, что во второй раз чтение скажет нам больше, чем в первый. И второе чтение существенно отличается от чтения интеллектуального и продвигается гораздо медленнее первого. Ему присуща собранность. Читая во второй раз, мы непрестанно грезим о стихотворении, ни на секунду не перестаем о нем думать. А иногда мы встречаем великое стихотворение, стихотворение, заряженное такой мукой или мыслью, что читатель — одинокий читатель — начинает что-то бормотать: в этот день он дальше не продвинется.

Внутренней обработкой собственных поэтических смыслов литературный образ показывает

нам, что возникновение дублета — нормальный и плодотворный лингвистический процесс. Даже если, к примеру, язык любой науки внешне не годится на то, чтобы распадаться на новые смыслы, лингвистическая чувствительность в достаточной степени демонстрирует реальность таких двойных смыслов. Именно двойные и тройные смыслы и обмениваются между собой в «соответствиях». Дублеты, триплеты и квадруплеты можно было бы образовывать искуснее, если бы мы умели утверждать и продлевать впечатление, следуя грезам материального воображения, в двух, трех или четырех воображаемых стихиях.

328

Итак, приведем пример литературного образа, где мы ощущаем действие поэтического триплета. Мы найдем его, следя за сюжетным поворотом одной из новелл Эдгара По. Для нас это именно один из случаев остановки чтения, о которой мы так и не перестаем думать.

Эдгар По в рассказе «Человек из толпы» грезит о том, как на возбужденную толпу большого города спускается ночь. По мере того как ночь сгущается, в толпе все в большей степени проявляются криминальные наклонности. И пока возвращаются домой честные люди, ночь «вытаскивает все виды гнусности из своих берлог». Так мало-помалу зло умирающего дня чернеет и приобретает оттенок зла морального. Газовые фонари, это порочное нововведение, бросают «мерцающий и беспокойный свет на все вокруг». А потом, без дальнейшей подготовки, в игру властно вступают сложные транспозиции любопытного образа, на который мы советуем читателю обратить внимание: «Все было черным, но блестящим — как то эбеновое дерево, с которым сравнивали стиль Тертуллиана»^{1*}.

Если, пережив в других стихах Эдгара По его любимый образ эбенового дерева, мы припомним, что он у него ассоциируется с меланхолической водой, тяжелой и черной, — мы ощутим в действии первую материальную транспозицию, когда сумрак, еще мгновение назад бывший воздушным, превращается в некую материю ночи, густую, сверкающую, оживляемую порочными отблесками газового освещения. И едва успевают возникнуть такие первые видения, как образ уже рассеивается: грезовидец — словно в каком-то мрачном пророчестве — вспоминает стиль Тертуллиана. Так, стало быть, вот триплет: ночь, эбеновое дерево, литературный стиль. На большей глубине наполняя собой более обширное пространство темнеющего воздуха — воды — может быть, еще твердого, будто металл, дерева, — движется громада сурового голоса, записанного

³ Poe E. *Nouvelles histoires extraordinaires*. Trad Baudelaire, p. 58.

^A Стиль Тертуллиана сравнивали с эбеновым деревом, в первую очередь за его темноту. «Септимий Тертуллиан был искушен во всякого рода литературе, но речь его была не легка, не слишком изящна и даже довольно темна» (Лактанций, Божеств. уст. VI).

329

голоса, — голос звучит подобно черному пророчеству — ощущение беды, вины, угрызения совести... Сколько видений в двух строчках! А до чего же интенсивен обмен воображаемыми материями! Разве теперь, после ощущений медлительного пребывания в мире грез, только что открытых нами читателю, его воображение не видит беспрестанной подвижности образов? Значит, между ними возможны «насильственные» сближения. Да-да, вот эта ночь черна, словно неумолимый стиль, — а бывает еще ночь черная и клейкая, будто траурная мелопея. Образы имеют свой стиль. Космические образы суть литературные стили. Литература же — вполне равноправный мир. Образы этого мира первичны. Это образы говорящей грезы, образы сновидения, чья жизнь — сочетание пыла и ночной неподвижности, жизнь между безмолвием и шепотом. Воображаемая жизнь — жизнь настоящая! — оживает вокруг чисто литературного образа. И как раз о литературном образе следует сказать вместе с О. Милошем:

Mais ce sont là choses
Dont le nom n'est ni son ni silence.

(La confession de Lemuel, p. 74.)

(Но ведь это — вещи,

Имя которым — не звук и не молчание.)

До чего же несправедлива та критика, которая видит в языке склероз внутреннего опыта! Ведь язык, наоборот, всегда чуть впереди нашей мысли, и кипит он чуть больше, нежели наша любовь. Это прекрасная функция человеческого неблагоразумия, динамогеническое бахвальство воли, преувеличивающее ее могущество. На протяжении этого исследования мы неоднократно подчеркивали динамический характер воображаемых преувеличений. Без таких преувеличений не могла бы развиваться жизнь. При любых обстоятельствах жизнь берет больше, чем нужно, чтобы иметь сколько необходимо. Воображению следует тоже брать больше, чем нужно, чтобы мысль имела сколько необходимо ей. А чтобы воля могла осуществить необходимое, воле следует больше, чем нужно, воображать.

2. Философия кинематическая и философия динамическая

Одаренный более тонким зрением, ты видишь все движущиеся вещи. (*Ницше*. Воля к власти)

I

В своей революции, перевернувшей философию понятия, бергсонизм справедливо отстаивало непосредственное изучение изменения как одну из наиболее насущных задач метафизики. Только непосредственное изучение изменения может просветить нас относительно принципов эволюции конкретных существ, существ живых; только оно может научить нас сущности качества. Объяснять же изменение посредством движения, а качество через вибрации означает принимать часть за целое, а следствие — за причину. Если метафизика стремится объяснить движение, ей, следовательно, необходимо анализировать существа, у которых глубинное изменение поистине станет причиной движения. Бергсон показал, что научное изучение движения, выдвигающее на первый план методы пространственных координат, привело к геометризации всех феноменов движения, но так и не коснулось непосредственно способности становления, проявляемой движением. Движение, изучаемое объективно и как факт механики, превращается всего лишь в перемещение неизменного объекта в пространстве. Если бы нашей задачей было изучение существ, которые перемещаются ради того, чтобы изменяться, — существ, для которых движение является волей к изменению, нам пришлось бы признать, что объективное и визуальное исследование движения — исследование чисто кинематическое — не учитывает интеграцию воли к движению в переживании последнего. И Бергсон неоднократно демонстрировал, что механика — а точнее говоря, механика классическая — показывает нам лишь линейные следы разнообразнейших феноменов, их застывшие линии, к

тому же всегда «схватывав-

331
мые» в их завершенности и никогда не переживаемые в их конкретном развертывании, а *тем более* не постигаемые в их продуктивности.

Само собой разумеется, абстракции, реализуемые в механике, абсолютно оправданы со специальной точки зрения, имеющей в виду научное исследование, когда оно изучает физическое движение. Но если мы хотим изучать существа, которые действительно *производят* движение и являются поистине его начальными причинами, мы можем считать полезным заменить философию кинематического описания философией динамического производства.

Ну, а на наш взгляд, эту замену осуществить легче, если принять опыт динамического воображения и воображения материального. Г-н Ле Сенн заметил, что творчество Бергсона, переходя от психологии к морали, двигалось от образов воды к образам огня. Нам, однако, представляется, что другие образы, взятые в их материальных и динамических аспектах, могут дать бергсонизму более подходящие мотивы для его истолкования. Предлагаемые нами образы имеют целью поддержку бергсоновских интуиций — которые часто предстают не иначе как в виде познания в широком смысле слова — через позитивный опыт воли и воображения. К тому же разве не удивительно, что творчество столь широкого охвата, как бергсоновское, так и не занималось проблемами, выдвигаемыми воображением и волей? Нам кажется, что из-за отсутствия страстного «единения» с самой материей собственных образов бергсонизм в некоторых отношениях так и остался кинематизмом и не всегда «дотягивало» до динамизма, который оно содержит потенциально. По нашему мнению, можно было бы углубить бергсонизм, если бы его удалось «сцепить» с образами, которыми оно столь изобилует, — и рассмотреть его в материальности и динамике его же образов. В такой перспективе образы представляли бы не просто метафорами, а целью их стало бы не простое восполнение несовершенств понятийного языка. Образы жизни стали бы плотью самой жизни. Жизнь невозможно познать лучше, нежели через процесс производства ее образов. В таком случае воображение можно сделать привилегированной сферой для раздумий о жизни. Впрочем, то,

что ка-

332

жется излишним в этом парадоксе, можно исправить буквально одним словом: по существу, для этого достаточно сказать, что любое раздумье о жизни является медитацией над жизнью психической. И тогда все сразу же становится ясным: непрерывность длительности есть именно амплитуда психического импульса. Жизнь же довольствуется маятникообразным движением. Она «качается» между потребностью и ее удовлетворением. Если же теперь необходимо показать, каким образом психика длится, достаточно будет довериться *воображающей интуиции*.

II

А теперь сразу же приведем пример критики, основанной на образах, критики «воображаемой».

При объяснении динамического смысла длительности, сочетающей в едином целом прошлое и будущее, в бергсоновском чаще всего встречаются такие динамические образы, как порыв и стремление. Но действительно ли эти два образа связаны между собой? Разве при их истолковании мы не устанавливаем, что это скорее «образные» понятия, нежели активные образы? Их разрозненность якобы устанавливается в анализе, который — при доскональности процедур — остается концептуальным, управляемым со стороны логической диалектики. Воображение же как будто противится этой несложной диалектике; оно тихо осуществляет связь противоположностей. Мы охотно сформулировали бы наше возражение, процитировав строки Рильке:

Так мы и живем в состоянии странного замешательства между дальним луком и слишком глубоко проникающей стрелой.

(Vergers. I, II)

Лук — подталкивающее нас прошлое — слишком отдален, он выстрелил слишком давно и потому кажется отжившим. Стрела — влекущее нас будущее — слишком мимолетна, изолирована и химерична. Воле нужны более определенные очертания будущего и более насущные — прошлого. Используя двойной смысл, которым любит играть

333

Поль Клодель, назовем волю намерением и чертежом^A.

Прошлое и будущее плохо согласуются между собой в бергсоновской длительности именно из-за того, что бергсоновцы недооценивают намерений, существующих в настоящем. Прошлое иерархизируется в настоящем в виде намерения; из этого намерения решительно исключаются отжившие воспоминания. А намерение проецирует в будущее уже сформировавшуюся, уже очерченную волю. Длительное существо, стало быть, обладает в данный момент, когда решается осуществление намерения, преимуществом подлинного настоящего. И теперь прошлое — не просто теряющий напряжение лук, а будущее — не просто летящая стрела именно потому, что в высшей степени значительной реальностью обладает настоящее. Получается, что настоящее есть сумма импульса и стремления. Теперь понятным становится утверждение великого поэта: «В одном мгновении есть все: и совет, и действие»¹. Изумительная мысль, в которой человек желающий узнает себя во всей своей полноте. Это тот, кто советуется сразу и с собственным прошлым, и с мудростью собрата своего. Он накапливает собственные мысли и советы ближних, и умеет задействовать полиморфную психику в сознательно избираемом действии.

Когда мы сталкиваемся с такой сложностью, нам кажется, что импульс и стремление невозможно объединить в единое целое, если ограничиться динамическими образами, навеянными обычной жизнью и совместными усилиями, слишком уж привязанными к манипулированию физическими телами. Но почему бы для описания длительности, которая уносит все наше существо, не воспользоваться всего лишь образами, в которых мы грезим о том, что все наше существо уносится движением, рожденным от нас самих? Воздушное воображение предлагает нам такой образ в живом опыте онирического полета. Так почему бы ему не довериться? Отчего бы не пережить все его темы и вариации? Нам, несомненно, возразят, что мы ссылаемся на чересчур специфический образ. Нам также возразят, что наше

^A Этот абзац построен на обыгрывании совершенно одинаково звучащих слов: **dessein** «намерение, план» и **dessin** «рисунок, чертеж».

¹ Hofmannsthal H. von. *La femme sans ombre*. Trad., p. 189.

334

желание порассуждать об образах могло бы удовлетвориться и птичьим полетом: ведь порыв птицы тоже уносит все ее существо, ведь птица тоже царица своего пути. Однако что для нас эти крылатые черточки в голубом небе, как не меловые закорючки на классной доске — а ведь их абстрактный характер столько раз был изобличен! С нашей личной точки зрения, им свойственна некая ущербность: они чисто визуальны, они прочерчены — и только, они не прожиты в своем волеизъявлении. Пусть читатель ищет сколько ему угодно; трудно найти что-либо, кроме онирического полета, что позволило бы нам оформиться в качестве движущей причины, как движущая причина, осознающая свое единство и переживающая тотальную и «сплошную» подвижность изнутри¹.

III

Итак, основная проблема, которую предстоит разрешить медитации, показывающей нам образы живой длительности, по нашему мнению, состоит в следующем: как образовать существо, совмещающее в себе *движущее* и *движимое*, являющееся движущей причиной и движущей силой, сочетающей в себе импульс и стремление².

¹ Может быть, интересно посмотреть, как писатель пытается объединить свои ощущения полета на самолете, катания на лыжах, полета на крыльях и прыжка с грезами ребенка, чтобы произвести динамический образ жизненного порыва. Франсис Жамм представляет себе следующую сцену: «Один-единственный бесцельно прогуливавшийся посетитель прошел мимо нее и пристально уставился на цыпленка, который искал себе корм за пределами фермы. Она знала об этом господине не слишком много, разве только то, что его зовут Анри Бергсон, что у него мягкая манера речи и что чаще всего он держит руки в карманах пиджака так, что не видно даже больших пальцев. Она часто слышала, как он расспрашивал ее отца о принципе движения самолета. Король воздуха и философ обменивались взглядами так, что это напомнило ей акробата, исполнившего в Медрано двойное сальто-мортале и вызвавшего ее безумное восхищение.

— Я спрашиваю себя, — послышался голос г-на Бергсона, — не может ли человек, обладающий достаточно могущественной волей, взлетать без помощи крыльев. Мари-Элизабет тихонько улыбалась: уж она-то знала, как поступать, когда возникнет хотя бы малейшая необходимость парить на лыжах чуть выше уровня снега, или парить, поднимаясь на гору» (La légende de l'aile ou Marie-Elisabeth, p. 61).

² Как раз в этом синтезе *движимого* и *движущего* и изображает Сент-Экзюпери *единство* самолета и летчика в момент взлета. Вот как описывается взлет гидросамолета: «Взмывающий ввысь пилот (гидросамолета) соприкасается с водой и воздухом. Когда заведены пропеллеры, когда машина уже бороздит море, в сухом плеске волн она звенит подобно гонгу, и человек может слышать этот шум до сотрясения почек. Он чувствует, как гидросамолет секунда за секундой набирает скорость и наполняется мощью. Он ощущает, как в этой пятнадцатитонной громадине наращается зрелость, которая позволяет взлететь. Пилот стискивает рычаги управления и постепенно начинает чувствовать ладонями эту мощь, словно некий дар. По мере того как этот дар ему предоставляется, металлические органы рычагов становятся вестниками его могущества. Когда машина совсем готова, движением более простым, нежели срывание цветов, летчик отделяет самолет от вод и водружает его в небо» (Земля людей). Нужно ли подчеркивать, что эта *сопричастность* летчика созреванию полета является его причастностью *динамическому воображению*? Пассажира вряд ли может тут что-нибудь почерпнуть для себя. Ведь он не переживает подготовки к легкости с помощью динамизма пятнадцатитонной машины, которую работающий летчик ощущает спиной. Царь полета в упоении динамизмом образует единое целое со своей машиной. Он осуществляет синтез *движимого* и *движущего*. Здесь ясно чувствуется своеобразие бергсоновской интуиции движения. Воображение непрерывно поставляет ей образы. (Ср. D'Annunzio G. Forse che si, forse che no. Trad., pp. 102, 103.)

335

И как раз тут мы вновь выдвигаем наш до чрезвычайности определенный тезис, который и отстаиваем на всем протяжении данного исследования: чтобы действительно сформироваться в качестве движущей причины, синтезирующей становление и бытие, необходимо осуществить в себе непосредственное ощущение легкости. Итак, двигаться движением, в которое вовлечено все существо, обретать легкость, уже означает преобразиться в движущееся существо. Чтобы почувствовать себя самостоятельными творцами своего становления, мы должны стать воображаемой массой. А для этого не может быть ничего лучше осознания глубинного могущества, позволяющего изменить нашу воображаемую массу и превратиться в воображении в материю, которая сопутствует становлению нашей сиюсекундной длительности. Обобщенно говоря, мы можем «течь» внутри себя либо расплавленным свинцом, либо легким воздухом; мы можем сформировать самих себя либо как движущую причину падения, либо как движущую причину взлета. Тем самым мы наделяем нашу длительность субстанцией, и у такой длительности могут быть два основных оттенка: либо омрачение, либо восторг. В частности, интуицию взлета невозможно пережить без подготовительного труда, облегчающего нашу внутреннюю сущность.

336

Мыслить силу и при этом не мыслить материю означает принести себя в жертву идолам анализа. Воздействие любой силы внутри нас с необходимостью является осознанием глубинного преобразования.

Поэт не ошибается, когда пишет о том, как его *я* становится воздушным:

— Moi, ce corps animé si léger à soi-même

.....
 Quelque éther secret en mes os

M'allège ainsi qu'un oiseau¹.

— Я, это одушевленное тело, столь легкое для самого себя

.....
 Какой-то тайный эфир в моих костях

Делает меня легким, подобным птице.

Активная медитация, действие, которому сопутствует медитация, неизбежно представляет

собой работу воображаемой материи нашего существа. Осознание силы внутри нашего существа бросает нашу сущность в горнило преображения. В этом тигле мы становимся субстанцией, которая кристаллизуется или подвергается сублимации, выпадает в осадок или поднимается ввысь, обогащается или облегчается, сосредоточивается или испытывает восторг. Когда мы отнесем с некоторым вниманием к субстанции нашего медитирующего существа, мы обнаружим два направления динамического *cogito*, сообразно которым наше существо ищет богатство или же свободу. Любая система оценок должна учитывать эту диалектику. Чтобы оценить значение других существ, для начала нам нужно наделить ценностями собственное бытие. И как раз поэтому образ тяжести столь важен для философии Ницше. Недаром фраза «я *мыслю*, следовательно, я *взвешиваю*»^А основана на глубокой этимологии. «*Cogito*» весовое — первое из всех динамических «*cogito*». С этим-то весовым «*cogito*» и следует соотносить все наши динамические значимости. В этой-то воображаемой оценке нашего бытия мы и обнаруживаем

¹ Guéguen P. Jeux cosmiques. Sensation de soi.

^А Башляр обыгрывает сходно звучащие слова **penser** «мыслить» и **peser** «взвешивать», которые этимологически возводятся к одному и тому же латинскому корню **pe(n)s-**.

337

первые значащие образы. Если, наконец, мы представим себе, что суть всякой значимости состоит в оценивании, т.е. в обмене ценностями, мы уразумеем, что образы динамических значимостей находятся у истоков всяких оценок. Насколько же полезны для изучения этого оценивающего «*cogito*» крайности диалектики обогащения и освобождения в том виде, как их индуцирует воображение земли и воздуха, когда первое грезит о том, чтобы ничего не потерять, а второе — о том, чтобы все отдать! Вторая склонность встречается реже. Описывая ее, всегда подвергаешься риску написать легкомысленную книгу; против тебя будут все, кто ограничивает реализм земным воображением. Похоже, что для земного воображения «отдавать» всегда означает «бросать на произвол судьбы», а «становиться легким» — всегда «терять субстанцию или тяжесть». Но все зависит от точки зрения: тот, кто богат разными видами материи, зачастую беден движениями. Если материя земли — в ее камнях, солях, кристаллах, глинах, минералах и металлах, — служит опорой нескончаемых воображаемых богатств, то в динамическом отношении она порождает наиболее инертную из грез. Для воздуха и огня — стихий легких — напротив, характерна «роскошь» динамики. Реализму психического становления необходимы уроки эфира. Нам даже представляется, что без воздушной тренировки, без обучения легкости не могла бы развиваться человеческая психика. По меньшей мере, без эволюции воздушной человеческая психика только и ведала бы, что эволюцию, осуществляющую прошлое. Основание будущего всегда требует образов полета. Именно в этом смысле мы трактуем превосходную формулу Жан-Поля, который в «Гесперусе», самой воздушной из всех своих книг, писал: «Чтобы *преобразиться*... человек должен *вознестись*»¹.

IV

В царстве образов напрасны попытки отделить нормативное от описательного. Воображение с необходимостью содержит оценку. Пока образ не обнаруживает оценивания

¹ Richter J.P. Hesperus. Trad. Т. П. p. 77.

338

красоты, — или же, говоря в более динамических терминах и переживая ценности красоты, — пока образ не обладает панкалистской или панкализующей функцией, пока он не помещает грезящее существо во вселенную красоты, он не выполняет собственных динамических обязанностей. Не вознося психику в воздух, он не преображает ее. Именно так философия, выражающаяся посредством образов, утрачивает часть своей силы, если полностью им не доверяет. Теория, которая среди непрменных качеств психики постулирует выражение, воображение и оценивание, без колебаний и при любых обстоятельствах будет сочетать образ и оценку. Вера в образы — секрет психического динамизма. Но если образы являются психическими первореальностями, среди них наличествует иерархия, и для того, чтобы выделить эту иерархию, собственно говоря, и нужно разработать доктрину воображаемого. В частности, фундаментальные образы, в которых работает воображение жизни, должны сочетаться с материями стихий и с основополагающими движениями. Возвышение или спуск — воздух или земля — будут всегда ассоциироваться с жизненными ценностями, с выражением жизни, с самой жизнью.

Например, если речь идет о том, чтобы измерить «косность» того вида материи, который

отягощает жизнь, стремящуюся взлететь, необходимо найти образы, способствующие настоящему включению материального воображения, образы, сочетающие воздух с землей. Если же мы рассматриваем трудноуловимые детали диалектики подъема и спуска, продвижения вперед и застоя, имея в виду чисто динамические темы и считая свойствами материи регрессирующий порыв и затухающее движение, нам необходимо оживлять мощные импульсы динамического воображения.

Образ падающей струи воды, которая останавливает струю, бьющую вверх, может здесь стать разве что квазиконцептуальной иллюстрацией. Он визуален и относится к порядку движения очерченного, а не пережитого. Он не пробуждает в нас ощущения сопричастности. В том, что касается психологии времени, такой образ объединяет два отдаленных мгновения. Само падение не переживается как собственное действие струи. В этом образе не завязывается драма порыва и косной материи, которую запечатлевают в поэзии. Философ-поэт не обнаружит здесь грандиоз-

339

ного противоречия, присущего жизни, которая одновременно поднимается и опускается, взмывает в порыве и медлит, преобразуется и коснеет. Чтобы пережить драмы поступательного движения жизни, нам требуются другие материальные грезы, иные грезы динамические. К тому же если жизни свойственно оценивание, то как может выражать его образ, абсолютно лишенный оценочного фактора? Ведь струя воды — это всего лишь холодная вертикаль, наиболее монотонная и почти не движущаяся садовая фигура. Это символ движения, лишённого судьбы.

И вот раз уж речь идет о том, чтобы пережить сразу и оценивание жизни, и обесценение материи, предадимся материальному воображению телом и душой! Будем искать наши образы в трудах тех, кто дольше остальных грезил и оценивал материю. Обратимся к алхимикам. Для них трансмутировать означает доводить до совершенства. Золото, к примеру, есть металлическая материя, подымавшаяся на высшую ступень совершенства. Свинец и железо — металлы «подлые» и косные, ибо они нечисты. На их долю выпадает разве что грубая жизнь... Они недостаточно долго созревали в земных недрах. Разумеется, шкала совершенства, поднимающаяся от свинца к золоту, затрагивает не только ценность металлов, но и жизненные ценности. Тот, кто будет производить философское золото, философский камень, познает также и секрет здоровья и молодости, тайну жизни. Сущностной характеристикой ценностей является их размножение.

Упомянув в нескольких строках глубинный ониризм алхимической мысли, посмотрим, как формируются образы «порыва» минералов в процессе обыкновенной дистилляции. Мы продемонстрируем, как этот образ, в современном сознании совершенно рационализированный, а следовательно, лишенный каких бы то ни было онирических смыслов, дает нам разнообразные грезы о то взлетающем, то падающем порыве, при условии его алхимического переживания.

В сущности, для алхимика дистилляция представляет собой очищение, «возвышающее» субстанцию путем устранения ее примесей. Однако здесь присутствует одновременность подъема и спуска, которых нет в образе водяной струи: возвышение и облегчение достигаются в соответствии с глубокой формулой Новалиса *urto actu*. В продолжение всей возгонки происходит, по выражению алхими-

340

ков, еще и «осаждение». Повсюду и в едином процессе нечто поднимается именно *потому, что* другое опускается. Противоположно направленные грезы, когда о воображении можно сказать, что в нем нечто опускается, потому что другое поднимается, встречаются реже. Они характеризуют алхимика, причастного воздушной стихии больше, нежели земной. Но, как бы там ни было, алхимическая дистилляция (равно как и сублимация^А) зависит от двустихийного материального воображения земли и воздуха.

Коль скоро это так, для достижения чистоты посредством дистилляции или сублимации алхимик должен полагаться не только на могущество воздуха. Ему необходимо вызвать действие и некоей земной силы, чтобы примеси, связанные с земной стихией, выпали в осадок по направлению к земле. Если таким путем активизировать осаждение, оно будет благоприятствовать возгонке. Чтобы способствовать этому воздействию земной стихии, многие алхимики добавляли примеси в очищенную субстанцию. Они загрязняли, чтобы лучше очистить¹. Отягощенная добавкой земного элемента, очищаемая материя подвергнется более упорядоченной дистилляции. Чистая субстанция, привлеченная чистотой воздуха, с большей легкостью поднимется ввысь и увлечет с собой меньше примесей, если земля, эта нечистая масса, энергично заберет примеси вниз². Вот оно, состояние духа, вот они грезы, до которых

нет дела современным дистилляторам! Можно сказать, что современные процессы дистилляции и сублимации — это операции с одной стрелкой, направленной вверх (↑), тогда как в алхимической мысли обе они — операции с двумя разнонаправленными стрелками (↓↑), где две стрелки мирно сочетаются как два противоположных порыва.

^A Термин «сублимация» имел для алхимиков ценностное значение и означал «возвышение, облагораживание»

¹ Похоже, что достаточно загрязненная субстанция дает больше простора для очистительных процессов. Воля к очищению возбуждается нечистым телом. Это один из принципов материального динамического воображения.

² См La somme de Geber ^B // Bibliothèque des philosophes chimiques Ed Paris, 1741 T. 1, p. 178

^B **Гебер** (Абу Муса Джабир ибн Хайан, конец VIII — начало IX в.) — арабский алхимик. Оказал определяющее влияние на алхимиков Средних веков. Его «Summa Perfectionis» — древнейший из известных химических трактатов.

341

Эти две стрелки, сочетающиеся для того, чтобы разойтись, с нашей точки зрения, представляют тип сопричастности, который можно как следует пережить лишь в грезе: активную сопричастность с двумя противоположными качествами. Такая двойная сопричастность, свойственная одному процессу, соответствует подлинному манихейству движения. Цветок и его воздушный аромат, завязь и ее земная тяжесть формируются вместе и противоположно направлены. Признаком любой эволюции является двунаправленность судьбы. Яростные силы и силы успокаивающие обрабатывают как минералы, так и человеческое сердце. Все творчество Якоба Бёме состоит из грез, раздираемых между силами воздушными и земными. Поэтому Якоб Бёме — моралист металла. Этот «металлический» реализм добра и зла задает меру универсальности образов. Он позволяет нам понять, что образы повелевают сердцем и мыслью.

Нам, следовательно, представляется, что образ материальной сублимации в том виде, как его переживали целые поколения алхимиков, может объяснить динамическую двойственность, когда материя и порыв действуют в противоположных направлениях, непрерывно оставаясь неразрывно слитыми. Если действие эволюции осаждают материю ради всплывания и борется с уже материализованным результатом предшествовавшего порыва, то это действие с двумя разнонаправленными стрелками. А чтобы как следует воображать, требуется двойная, разнонаправленная сопричастность. Только материальное воображение, грезящее о материи под оболочкой форм, может, объединяя земные образы с воздушными, вырабатывать воображаемые субстанции, в которых оживают два вида динамизма жизни: динамизм сохраняющий и динамизм преображающий. Во всех случаях мы приходим к одним и тем же выводам: воображение движения требует воображения материи. К чисто кинематическому описанию предмета — будь оно даже описанием движения метафорического — следует непременно присовокуплять динамическое рассмотрение материи, обрабатываемой движением.

V

На том же алхимическом образе может основываться и метафизика свободы. Действительно, эту метафизику не

342

может удовлетворить «линейная» судьба, когда человек находится на перепутье и воображает, что он свободен пойти налево или направо. Стоит ему якобы сделать выбор, как весь путь, по которому он последует, обнаружит свое единство. Мыслить в таких образах означает создавать психологию нерешительности вместо психологии свободы. Здесь опять же следует преодолевать описательное и кинематическое изучение свободного движения, чтобы добиться динамики освобождения. Мы должны вовлекать самих себя в свои образы. Это как раз и есть динамика освобождения, одушевлявшая алхимические грезы в продолжение длительных процессов сублимации. В алхимической литературе нет числа образам металлической души в путях нечистой материи! Чистая субстанция есть летящее существо: ей нужно помочь расправить крылья. Во всех обстоятельствах с техникой алхимического очищения можно сочетать образы освобождения, в которых воздушное выделяется из земного и наоборот. В алхимии существует тотальное соответствие между освобождением и очищением. Это две ценности, а точнее говоря, два способа выражения одной и той же ценности. Следовательно, они могут истолковывать друг друга на вертикальной оси ценностей, каковую мы ощущаем в действии в утонченных образах. Алхимический образ активной и непрерывной сублимации предоставляет нам поистине дифференциал освобождения, он напоминает трудную, упорную дуэль воздушного и земного. В этом образе сразу, в одно и то

же время, воздушная материя становится вольным воздухом, а земная — косной землей. Никогда и никто лучше алхимиков не ощущал, до чего неразрывно слиты эти два разветвляющихся процесса становления. Ни один из них невозможно описать без ссылки на другой. Но в который уже раз мы говорим о недостаточности ссылок на фигуры, на геометрию! Тут нужно вовлечься в материальные соответствия: например, между дрожжами и разбуханием, между тестом и дымом. Такова жизнь качеств в том виде, как она известна и любима, когда душою алхимика мы следим за появлением нового цвета. Глядя на черную материю, мы уже предсказываем появление легкой белизны. Это встает заря, вот оно, освобождение. В таких случаях любой хотя бы слабый просвет навевает мгновение надежды. А значит, одно упование на свет активно разгоняет черноту. По-

343

всюду, во всех образах отражается динамическая диалектика воздуха и земли. Как писал Бодлер на первом листке «Моей обнаженной души»: «Об испарении и централизации Я. Вот в чем все дело».

VI

Впрочем, мы можем связать два своих вывода между собой и поставить проблему освобождения в самой плоскости литературного образа. По существу, в активном языке литературы, как и в остальных своих функциях, психика стремится объединить изменение и надежность. Психика организует привычки познания, т.е. понятия, которые ей служат, но и поработают ее. Все это делается ради надежности и притом печальной. Но психика обновляет собственные образы, и именно через образы свершается изменение. Если мы рассмотрим процесс, в котором образ деформирует понятие и выходит за его рамки, мы ощутим в действии двунаправленную эволюцию. В сущности, только что придуманный литературный образ приспособляется к уже существующему языку, подобно новому кристаллу он вписывается в «ландшафт» этого языка, но прежде, в момент его создания образ удовлетворял потребностям в экспансии, ликования и самовыражении. И эти два типа становления взаимосвязаны, ибо представляется, что для того, чтобы сказать нечто невыразимое, ускользающее, воздушное, всякий писатель обязан разрабатывать темы сокровенных богатств, обладающих весомостью глубинных непреложностей. А коль скоро это так, литературный образ предстает в двух перспективах: перспективе расширения и перспективе углубления. В своей грубой форме эти две перспективы противоречат друг другу. Но если переживать язык генетически, отдаваясь всем сердцем и всею душой литературной деятельности, говорящему воображению, перспективы расширения и углубления оказываются любопытным образом гомографичными. Образ столь же светозарен, прекрасен и активен, когда он говорит о вселенной, как и когда в нем говорит сердце. В миг, когда мы с ликованием что-нибудь открываем в самих себе, расширение и углубление становятся динамически взаимосвязанными. Они индуцируют друг друга. Переживаемое в искренности собственных образов, наше ликование рас-

344

крывает свою глубину. И наоборот, представляется, что глубина сокровенной сущности выглядит как расширение по отношению к самой себе.

Как только мы поставим язык на положенное ему место, в авангард эволюции человека, он проявит свое двоякое действие, наделяя нас своими качествами ясности и способностями к грезам. Настоящее познание образов слова, образов, живущих под нашими мыслями, образов, которыми живут наши мысли, способствовало бы естественному продвижению наших мыслей вперед. Стало быть, философия, занимающаяся уделом человеческим, должна не только признавать свои образы, но еще и приспособляться к ним, делать движение образов непрерывным. Она должна решиться на то, чтобы стать живым языком. Она должна открыто изучать *литератора*, ибо литератор есть сумма размышления и выражения, мысли и грезы.

Дижон, 2 мая 1943.

Научное издание

Башляр Гастон

ГРЕЗЫ О ВОЗДУХЕ

Перевод с французского **Б.М. Скуратова**

Редактор *Л.Б. Комиссарова*

Художник *О.Г. Платова*

Компьютерный набор и верстка

Н.П. Ильичева, СВ Киселева

Корректор *Т.Е. Горина*

Сдано в набор 2 02.99 Подписано в печать 3.07.99.

Формат 84x108 /32. Гарнитура "Таймс". Бумага офсетная № 1.

Печать офсетная. Усл.-печ. л. 21,5. Тираж 10 000 экз. Заказ 115.

Издательство гуманитарной литературы

(лицензия ЛР № 062452 от 24 апреля 1998 г.)

117049, Москва, Крымский вал, 8.

Типография ООО "Пандора-1". 107143, Москва, Открытое шоссе, 28.

1. Башляр. Психоанализ огня.
2. Башляр. Грезы стихий (4 книги).
3. Башляр. Избранное. Поэтика пространства.
4. Ямпольский. Возвращение Левиафана.
5. Маршалл Мак-Люэн. Галактика Гуттенберга.
6. Шпенглер. Закат Европы.
7. Буркхардт. Культура Италии в Эпоху Ренессанса.
8. Старобински. Поэзия и знание в 2-х тт.
9. Делюмо. Грех и страх.
10. Успенский. Б.А. Семиотика иконы.
11. Делез. Складка. Лейбниц и барокко.
12. Подорога. Выражение и смысл.
13. Ассман. Египет. Теология и благочестие ранней цивилизации.
14. Арнхейм. Визуальное восприятие.
15. Ханзен-Лёве. Русский символизм. Т. 1,2
16. Леви-Стросс. Мифологии. Т. 1-4
17. Леви-Брюль. Сверхъестественное в первобытном мышлении.
18. Арьес. Человек перед лицом смерти.
19. Тарушвили. Тектоника визуального образа.
20. Ле Гофф. Людовик IX.
21. Гране. Китайская мысль.
22. Киньяр. Секс и страх.
23. Соцреалистический канон.
24. Бродель. Материальная цивилизация. Экономика и капитализм. В 3-х тт.
25. Баткин. Леонардо да Винчи.
26. Кайуа. Миф и человек. Человек и сакральное.
27. Юбер Дамиш. Теория облака. набросок истории живописи. 28. Фрейденберг. Миф и литература древности.
29. Сенетт. Падение публичного человека.

Поэзия.

1. Рембо.(ЛП)
2. Рильке. (ЛП)
3. Аполлинер. (ЛП).
4. Верлен (СЛП)
5. Корбьер (пер. Кудинова)
6. Нерваль (пер. Кудинова)
7. Лотреамон (Ad M.)
8. Готье. Эмали и камеи.
9. Эредиа. (ЛП)
10. Перс. Анабасис.

Электронная версия книги: [Янко Слава](http://yanko.lib.ru) (Библиотека Fort/Da) || slavaaa@yandex.ru || yanko_slava@yahoo.com || <http://yanko.lib.ru> || Исq# 75088656 || Библиотека: <http://yanko.lib.ru/gum.html> ||

update 15.05.07
